ARTE ITALIANA

DEL

RINASCIMENTO

ARTE ITALIANA

DEL

RINASCIMENTO

SAGGI CRITICI

DI

GUSTAVO FRIZZONI

NAPOLI NELLE SUE ATTINENZE COLL'ARTE DEL RINASCIMENTO
GIOV. ANTONIO DE' BAZZI DETTO IL SODOMA
BALDASSARE PERUZZI CONSIDERATO COME PITTORE
L'ARTE ITALIANA NELLA GALLERIA NAZIONALE DI LONDRA
GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI S. CECILIA IN BOLOGNA

CON 30 TAVOLE IN FOTOTIPIA

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
Libraj della Real Casa
1891

INDICE DEL TESTO

INDICE DELLE TAVOLE

PREFAZIONE

Animato già da tempo da benevoli amici mi sono deciso di riunire in un volume alcune monografie da me pubblicate parecchi anni or sono in diversi periodici. Com' era naturale m' attenni alla scelta di quelle che potessero offrire un interesse più generale e più duraturo.

Ma se l'importanza degli argomenti era tale da meritare un' esistenza meno effimera di quella riservata più o meno alla pubblicazione di articoli di periodici, per un altro verso la riproduzione dei medesimi in un volume non poteva essere intrapresa tanto alla leggiera, appunto per la buona ragione che un libro, massime di natura scientifica, vuol essere ben ponderato per giustificare da se stesso la propria esistenza. — Ora per ottemperare il meglio

possibile a siffatta esigenza m'avvidi che l'impegno da me assunto m'imponeva l'obbligo di rivedere dal principio alla fine gli studii che avevano dato luogo a codesti miei scritti.

I progressi effettuati dalla scienza dell'arte, l'esperienza acquistata nel corso degli anni mediante reiterati viaggi in Italia e all'Estero, i nuovi dati acquisiti mercè le indagini di molti eruditi benemeriti della storia dell'arte hanno fatto sì, che parecchi giudizi esposti da prima nei soggetti da me presi a trattare dovettero essere o modificati o maggiormente determinati, mentre l'affermazione di nuovi fatti apriva il campo a nuove considerazioni e spesso a conclusioni diverse. — Nè mi perito di dichiarare che nelle parti del mio libro concernenti l'arte della pittura io mi sono giovato precipuamente dei giudizii e delle rivelazioni dovute all'esperienza e alla privilegiata intuizione del Senatore Giovanni Morelli; le di cui pubblicazioni, per quante riserve parziali si avessero a fare, segnano incontestabilmente un sensibilissimo progresso nella conoscenza e nell'apprezzamento critico delle opere d'arte del nostro Rinasci-

mento. Al suo avviso pertanto io ebbi a riferirmi in frequenti casi, ogni qual volta lo trovavo in consonanza colla mia propria persuasione, ora accennando in brevi termini quanto nelle sue opere è più estesamente esposto, ora diffondendomi intorno ad argomenti da lui semplicemente accennati. Che se in quest' ultima parte forse ho scarseggiato alquanto, mi valga di scusa se non di giustificazione l'abbondanza della materia, che minacciava d'ingrossare eccessivamente il volume.

Quanto alla serie di tavole intercalate ad illustrazione del testo mi lusingo che siano per riescire opportune e gradite nel loro complesso. Esse furono eseguite in fototipia dalla ditta Arturo de' Marchi di Milano e tratte tutte da riproduzioni fotografiche di diverse case. Fra queste vuolsi nominare singolarmente la ben nota ditta Adolfo Braun e C.i di Dornach e di Parigi, che mi fornì i più belli esemplari. E sono precisamente quelli corrispondenti alle Tavole segnate coi numeri 7, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29.

Al fotografo Mariano Morelli di Londra poi

vado debitore dell'esemplare appositamente fornitomi per la riproduzione della celebrata Madonna di Rafaello qual'è esposta nella Tavola 19.

Tenendo conto dei grandi servigi già resi a quest'ora allo studio dell'arte dalla invenzione della fotografia, ho stimato opportuno in molti luoghi di rammentare quanto dai fotografi è stato eseguito in fatto di riproduzioni di opere d'arte (1). Nella scelta poi ch'io feci per le tavole del mio libro fui guidato da diversi criterii. Il principale doveva essere naturalmente quello dell'importanza sia storica sia artistica dei soggetti, non che della novità loro rispetto ai giudizii ai quali hanno dato origine. Se non che una restrizione inevitabile a siffatte con-

(1) In proposito piacemi anzi di avvertire quì, che mentre si veniva stampando questo volume mi è accaduto di confermare i notevoli perfezionamenti raggiunti anche fra noi nell'arte delle riproduzioni fotografiche. Infatti mercè l'applicazione del nuovo processo isocromatico nei lavori intorno ai monumenti e alle gallerie, per opera principalmente delle ditte Marcozzi di Milano, Alinari e Brogi di Firenze e Anderson a Roma, noi vediamo con buon esito superate le difficoltà fin quì incontrate nella riproduzione dei dipinti, i quali ora nei fogli nuovamente eseguiti ci appariscono con una chiarezza e con una giusta interpretazione delle tinte da richiamarci vivamente gli effetti degli originali.

Fra questi vogliono essere noverati gli affreschi del Sodoma a Montoliveto da me rammentati più avanti, alla riproduzione dei quali si sono applicati recentemente i Fratelli Alinari col nuovo sistema, mediante una bella serie di fotografie in diversi formati, illustranti quell'insigne cenobio.

siderazioni mi venne imposta in parecchi casi dalla difficoltà di trovare dei modelli fotografici di tal fatta che avessero ad assicurare una discreta riuscita alla loro trasformazione in tavole fototipiche, obbligandomi quindi a fare quel che si poteva piuttosto che quello avrei desiderato.

Comunque sia mi sono studiato che ciascuna tavola col soggetto rispettivo corrisponda dal più al meno a qualche tema interessante.

Milano, Novembre 1890.

NAPOLI

NELLE SUE ATTINENZE

COLL'ARTE DEL RINASCIMENTO

Fra i varii centri di antica civiltà che offrono argomento di studio alla storia dell'arte, la popolosa Napoli tiene un posto singolare e ricco di molteplici manifestazioni. Se non che, mentre gli storici politici che a quella città e al Regno si riferiscono non sono nè scarsi nè oscuri, invano si cercherebbe un autore il quale ci porgesse un complesso d'istruzioni abbastanza spassionate per essere attendibili sulla origine e sullo sviluppo delle arti in quelle provincie.

Ove si tenga conto di questo fatto e se ne ricerchi le ragioni, si è indotti a farsi le seguenti due domande, vale a dire se esso sia motivato principalmente dalla condizione di una importanza affatto secondaria delle belle arti nella coltura napoletana, oppure se dipenda da trascuranza per parte degli scrittori stessi. Ora, ben ponderata ogni cosa, noi crediamo, senza volere offendere nè gli artisti nè gli scrittori napoletani, che in entrambe le versioni stia una parte di vero.

Quanto al primo punto non v'ha dubbio che qualunque indagatore imparziale, ove si volga a confrontare i prodotti dell'arte in Napoli con quelli che si trovano in altre regioni d'Italia, come sarebbero in

ispecie l'Umbria, la Toscana, il Veneto e la Lombardia, non potrà a meno di riconoscere che in queste ultime essi portano un'impronta più spiccatamente individuale ed originale, che si può ritenere più o meno riflettere genuinamente l'indole, il genio di ciascuna di quelle regioni.

Non è così del Napoletano, dove se noi cerchiamo con uno sguardo sintetico di abbracciare le successive fasi dell'arte, non è possibile di rintracciare un fondo veramente originale e che quindi si possa ritenere collegato in modo diretto alla vita spirituale di quel popolo. E la storia in vero ce lo conferma già in epoca assai remota additandoci le impronte non dubbie lasciate dai popoli immigrati nel Regno, a riscontro delle quali la razza indigena non offre nulla di rilevante. Pei tempi antichi infatti basterebbe rammentare l'attica perfezione raggiunta per opera dei Greci nelle colonie che da loro presero il nome di Magna Grecia. Più tardi si riscontrano le traccie lasciate successivamente dal sopraggiungere dei Longobardi, dei Saraceni, dei Normanni e degli Svevi. E dopo che si è svolta in Italia la vita municipale e con essa le singole città ebbero ad acquistare, come si sa, le loro spiccate fisionomie individuali spesso vivamente specchiate nel dominio dell'arte, che troviamo in Napoli? Sempre un succedersi ed incrociarsi di influenze diverse e perciò nessuna estrinsecazione spontanea di qualche valore da costituire un'arte che si possa propriamente qualificare per napoletana.

Ciò ammesso, come si saprebbe giustificare l'enfasi colla quale gli scrittori napoletani innalzano i meriti degli antichi loro artefici e lo sdegno da essi a gara

manifestato per l'ingiustizia nel parer loro commessa dalla storia ed in ispecie dall'aretino Giorgio Vasari verso i loro compatriotti? Cotali lagnanze, ove si avesse a prestar fede alla testimonianza dello storiografo dell'arte napoletana, il De Dominici, risalirebbero ad epoca non meno remota della seconda metà del secolo XVI, poichè le avrebbe manifestate già fra il 1565 e il 70 il notajo Gio. Angelo Criscuolo, fratello del noto pittore Filippo Criscuolo in certe sue memorie che il De Dominici stesso dà ad intendere di pubblicare testualmente (1). Apparirebbe anzi le avesse espresse anche prima di lui un pittore contemporaneo, il quale benchè non napoletano passò a Napoli gran parte della sua vita e vi acquistò fama e considerazione certo superiori al suo vero valore, vogliamo dire Marco Del Pino da Siena. Nel secolo seguente troviamo altri due fra i migliori pittori napoletani, Massimo Stanzioni, e Paolo De Matteis che scrissero pure intorno agli artisti loro antenati per magnificarli e rimetterli in onore non senza adontarsi della trascuranza con cui ebbe a trattarli Giorgio d'Arezzo.

Puerilmente ingenui per non dire vani ci appaiono simili sentimenti in questi ed in altri antichi scrittori locali; ma dove li troviamo tutti raccolti ed ingigantiti in modo veramente stomachevole gli è nell'opera vo-

(1) Laddove il presunto Criscuolo parla di Andrea Sabatino osserva « *quanto gran torto fece a questo pittore lo scrittore Giorgio, che li suoi Fiorentine e paisani tanto inalzaie; dove in questo particolare ha fatto conoscere fino a li figlioli che hanno un poco de scola la sua gran passione e interessato scrivere, cosa che non sta bene a chi scrive le Istorie delle Vite, massimamente perchè come dice lo magnifico eccellente pittore nostro Messer Marco de Pino, deve chi scrive vite, tenere bilancia giusta, ecc.* »

luminosa del biografo per eccellenza degli artisti napoletani, v. a. d. nelle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* del sunominato Bernardo De Dominici, pubblicata l'anno 1742 in tre abbondanti volumi: opera così sprovvista di fondamento storico e critico e così ripiena di invenzioni più o meno romantiche da aversene a trovare difficilmente altra che la superi per tale rispetto. Noi crediamo invero che nè le gratuite asserzioni di simili scrittori, nè il fatto dell'Esposizione retrospettiva di Belle Arti tenutasi in Napoli nel 1872, non siano riescite a persuadere qualsiasi giudice imparziale che l'arte indigena ne' più bei tempi del Rinascimento vi avesse raggiunto un grado di eccellenza pari a quella delle regioni più privilegiate d'Italia.

È notevole d'altronde, come indizio di civile progresso, la nuova corrente delle indagini storiche formatasi in Napoli da una serie di anni a questa parte, onde vengono sbugiardate una infinità di gratuite asserzioni degli scrittori anteriori. Questa corrente si fa strada mercè uno studio diretto dei documenti storici conservati negli archivi e per quanto concerne la storia dell' arte trova la sua estrinsecazione non solo nella pubblicazione della grande opera edita per cura del principe Gaetano Filangeri « *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane* », ma anche in quelle periodiche dell'*Archivio storico napoletano*. Fra queste anzi voglionsi rammentare in ispecie la monografia del signor N. F. Faraglia, nella quale vengono provate per false le pretese testimonianze di Marco da Siena e del Criscuolo e favolosi i ragguagli del De Dominici stesso, e quella di N. Barone, una

ricca e preziosa miniera di documenti storici del tempo che più c'interessa (1).

Comunque sia le arti belle in Napoli meritano di essere considerate e studiate per altro rispetto, v. a. d. per quello delle circostanze storiche che rivelano, come già accennammo, col sovraporsi di svariati elementi estranei.

Questo argomento, a volerlo seguire in ogni suo particolare, richiederebbe indagini molteplici ed un lungo studio scientifico. Noi tuttavia dobbiamo limitarci qui a rivolgere la nostra attenzione essenzialmente all'esame critico dei monumenti tuttora conservati e vedremo per esso quali conseguenze se ne abbiano a dedurre.

Ciò premesso, una considerazione generica ci si affaccia in primo luogo, mercè la quale si verrebbe a stabilire che nell'epoca suaccennata, cioè mentre in diverse parti d'Italia si vanno formando delle scuole originali indigene, in Napoli si riscontrano invece diversi indirizzi provenienti di fuori. I principali rispondono a tre distinte influenze riconoscibili tanto nell'architettura quanto nella scultura e nella pittura.

Sono in primo luogo quella dovuta al dominio della dinastia dei re angioini che per quasi 180 anni si mantenne nel Regno; influenza da qualificarsi parte per francese, parte per fiamminga; dipoi quelle provenienti dall'Italia media, cioè a dire quella della pittura umbra,

(1) Archivio storico napoletano, a. 1882: *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo De Dominici.* — Studio critico per N. F. Faraglia.

Idem, a. 1884 e 1885: *Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504.*

e quella dell'arte toscana, quest'ultima riconoscibile nelle opere di scultura principalmente. In fine ci rimarranno da constatare insieme a detti indirizzi le traccie dell'operosità di parecchi artefici dell'alta Italia.

I.

Elementi oltremontani.

Quanto all'architettura fa duopo risalire al regno di Carlo I e di Carlo II d'Angiò, i quali notoriamente fondarono molti monasteri e chiese.

In parecchie di queste, sebbene abbiano subìto molte modificazioni nel succedersi de' secoli, nè se ne trovi una sola conservata nello stato primitivo, sono tuttavia da notare certe parti più antiche le quali non possono a meno che recare stupore nell'osservatore, richiamandogli le particolarità di un'arte della quale egli trova riscontro appunto più che altrove negli edifici ogivali della Francia. Una impressione siffatta produce il coro della chiesa di S. Lorenzo, nella quale del resto all'infuori dell'antico portale centrale tutto è rifatto; poi la costruzione delle navate di S. Domenico Maggiore e di S. Gennaro, ristaurate pur troppo ed ornate alla moderna con pessimo gusto, degno davvero di una qualche chiesa di campagna.

Altri esempi nei quali lo stile archiacuto ci è conservato nella sua originaria purezza oltremontana ci sono offerti da alcuni motivi conservati in Castel Nuovo, quali sono: un finestrone tondo che illumina dalla facciata la chiesetta di S. Barbara, nel gran cortile del Castello; quivi accanto alla chiesa stessa un ampio

balcone o terrazza sorretto da un solo mensolone svolgentesi graziosamente secondo analogo gusto; nella sagrestia una piccola nicchia di delicato marmo bianco contenente una statuetta della Madonna col Bambino, nella quale apparisce la stretta attinenza dell'arte francese del quattrocento colla fiamminga; finalmente un attiguo locale quadrato, che viene indicato quale camera dove stette rinchiuso posteriormente S. Francesco di Paola; dove è da osservare la regolare costruzione della volta ad otto spicchi concentrici, altro esempio purissimo di stile archiacuto, astrazion fatta della parte decorativa eterogenea aggiuntavi più tardi.

Altrove vuolsi rammentare il coro rischiarato da scelte e regolari finestre gotiche della chiesa antica racchiusa nell'ex-Convento di Donna Regina, alla quale si ha accesso passando davanti al monumento della Regina Maria di Ungheria, morta in quel convento nel 1323 (1), e parecchi altri motivi curiosi sparsi per la città, dei quali si è preso cura di conservare il ricordo la *Società napoletana di storia patria* in apposito album fotografico (2).

Nè siffatte manifestazioni ci devono recare meraviglia quando si osservi che una influenza forestiera di analoga provenienza si estende anche alla pittura, segnatamente del secolo successivo. Infatti non sono scarsi gli esempi di opere di pittura appartenenti all'indirizzo fiammingo, trovandosene sempre buon nu-

(1) Codesto monumento come osserva lo Schulz nella sua vasta opera *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, è particolarmente notevole per l'affinità collo stile dei Cosmati, noti artefici romani del secolo decimoterzo.

(2) Belle fra altro, nella loro severità, le navate nuovamente scoperte di sotto l'intonaco nella chiesa di S. Pietro a Maiella.

mero e nelle chiese e nel Museo. Fra tutte la più distinta e che fa onore davvero al suo autore, qual ch'egli si sia, è una tavola d'altare in San Pietro Martire, chiesa che si trova in un laberinto di stradicciuole vicine al porto mercantile. Vi è dipinto il Santo Vincenzo Ferrer, domenicano, in piedi, e intorno a lui nove piccoli quadri esprimenti leggende che a lui si riferiscono. Sono graziose ed ingenue composizioni che tengono del fiammingo in sommo grado non solo nello stile ma anche nella tecnica meravigliosamente perfetta e resistente agli effetti del tempo, nella quale ognuno sa quanto primeggiassero già i celebri fratelli Van Eyck e la ragguardevole schiera dei loro seguaci, mentre tuttodì si ammira nei loro quadri la freschezza inalterata delle tinte e lo smalto impareggiabile.

Altra tavola di siffatto genere si trova nella chiesa di S. Lorenzo all'altare nel braccio destro, dov'è benissimo conservata e custodita con molta venerazione. Rappresenta il serafico Santo di Assisi che dà la regola ai suoi seguaci (1). Due ne troviamo in S. Domenico, cioè un'Adorazione dei Magi nella cappella Muscettoli e una Deposizione nella cappella detta del Crocefisso, dove, sia detto per incidenza, meritano tuttavia maggiore considerazione dal lato artistico i bei monumenti di stile toscaneggiante della famiglia Carafa; poi una pala divisa in sei parti nella chiesa di S. Severino nella quale tuttavia il gusto italiano, prin-

(1) Le fa riscontro nell'altro braccio un S. Antonio da Padova, quasi perduto tuttavia per l'arte, essendosene impadronito il popolo devoto con coprirla d'ogni sorta accessori a rilievo in argento, mentre gli angeli attorno vedonsi interamente ridipinti.

cipalmente nell'architettura, fa capolino insieme alla maniera fiamminga (1).

Altre ben parecchie del resto vedonsi riunite sotto denominazioni diverse (in gran parte certamente gratuite) nelle sale del Museo Nazionale di Napoli. Fra queste gode della massima celebrità la tavola rappresentante S. Girolamo seduto nello studio ed intento a cavare uno spino dalla zampa del suo docile leone, pittura esaltata dagli scrittori locali come una delle più insigni creazioni dell'antica arte napoletana, venendo attribuita ad un loro preteso Colantonio del Fiore. Nella recente nuova sistemazione della pinacoteca del Museo tale denominazione troppo assurda in vero venne abbandonata, ed il quadro trovasi ora collocato in una sala consacrata alle opere della scuola fiamminga e tedesca. All'antica attribuzione venne sostituita quella dal defunto Dott. Waagen proposta, il quale non esitò a dichiararne autore nientemeno che uno dei capostipiti della scuola fiamminga, cioè a dire il rinomato Uberto van Eyck. Tale battesimo, se può soddisfare chi ama pascersi d'illusioni e di grandezze create colla fantasia, non è invece confermato punto dai risultati della più recente critica. Già il sig. Cavalcaselle ebbe ad osservare giustamente nella sua storia della pittura in Italia (2) che tanto il S. Girolamo del Museo quanto il S. Francesco della chiesa di San Lorenzo e il S. Vincenzo Ferrer sunnominato non sono da collocarsi se non nella scuola di Ruggero van der

(1) Stava già sull'altare maggiore della chiesa nel succorpo, ma da alcuni anni venne trasportata di sopra in una cappella a mano destra entrando nella maestosa chiesa.

(2) Vedi *A History of Painting in North Italy*, Vol. II, pag. 80.

Weyden e quindi ben lungi dalla prima e più insigne fonte dell'arte fiamminga. Noi crediamo potere aggiungere che secondo ogni probabilità l'autore, o gli autori, che si vogliano, di dette pitture fossero propriamente indigeni napoletani, o almeno italiani ammaestrati da artefici fiamminghi venuti nel Regno durante il dominio degli Angioini ed anche posteriormente, giacchè, bene osservati, si presentano di un'intonazione più cupa, più brunastra nel colorito di quel che siano i veri fiamminghi; di più nello stile degli accessorii circondanti le figure tradiscono l'origine italiana. Nel quadro del S. Gerolamo infatti non ultima delle parti che attira l'attenzione dell'osservatore è l'ambiente entro il quale si trova, per gli svariati particolari che contiene, molto diligentemente eseguiti, come sono il tavolino, gli scaffali sui quali vedonsi posti libri, carte, ampolle, un orologio a polvere e via dicendo. L'uso di popolare gli ambienti dei quadri di simili oggetti, come è noto, era famigliare tanto agli italiani quanto agli oltremontani del Quattrocento, ma un sensibile divario è osservabile ciò nullameno fra il gusto che vi spiegano gli uni e quello degli altri. Ora l'accessorio che dà maggiore appiglio all'osservazione v. a. d. il sedile nel quale sta seduto S. Gerolamo, nel modo come apparisce foggiato non ha nulla che rammenti lo stile proprio dei fiamminghi sempre dipendenti in siffatti oggetti dalla così detta architettura gotica, ma ci sembra dimostri nel modo più positivo la derivazione da artefice italiano. Della finezza delle opere dei Van Eyck poi le surriferite non ritraggono nemmeno ombra, nè ormai vorrà dubitarne chiunque conosca il monumentale loro capolavoro, quello del celebre *Agnello mistico*

nella chiesa di S. Bavon a Gand, e in genere qualsiasi altro lavoro autentico uscito dalle loro espertissime mani. D'altra parte vuolsi quì rammentare che in Napoli non facevano difetto realmente le opere dei più celebri pittori fiamminghi, ed è preziosa la testimonianza che ne fanno i ricordi di uno scrittore del tempo, cioè a dire di *Bartolomeo Facio,* il noto amico e storiografo di re Alfonso d'Aragona. Nella sua opera *De viris illustribus* compita nel 1456, trovasi infatti un paragrafo dedicato a Giovanni Gallico, vale a dire a Giovanni Van Eyck, dove, dopo averlo esaltato come il primo de' pittori del secolo, descrive parecchie sue pitture esistenti nell'abitazione di Alfonso ed altrove, citando un'insigne tavola di una Annunziata coll'Angelo Gabriele, un S. Giov. Battista, mirabile per espressione santa ed austera, e un S. Gerolamo rappresentato al vivo, circondato dai suoi libri, il quale forse fu preso di poi da taluno per quello che è attualmente nel Museo, ora aggiudicato al maggior fratello Uberto, mentre è a ritenersi che il quadro inteso dal Facio sia da gran tempo perduto. A quella tavola stavano aggiunti i ritratti di Battista Lomellini e della di lui consorte, dipinti probabilmente sull'esterno degli sportelli, coi quali secondo l'uso dei fiamminghi si soleva racchiudere il soggetto pincipale (1).

(1) Ecco le parole adoperate dal Facio stesso (edizione Laurentius Mehus. *Florentiae 1745, 4.º pag. 46*) « *Ioannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps iudicatus est litterarum nonnihil doctus, geometriae paesertim et earum artium quae ad picturae ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietate invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum didicerat. Eius est tabula insignis in penetralibus Alphonsi regis, in qua est Maria Virgo ipsa venustate ac verecundia notabilis, Gabriel Angelus Dei filium ex ea nasciturum annuntians, excellenti pulchritudine capillis veros vin-*

Lo stesso autore più avanti fa menzione di altro fra i più eccellenti fiamminghi ch'egli chiama Ruggiero Gallico, sotto il qual nome evidentemente è da intendersi quello di Ruggero van der Weyden. Di lui pure a suo dire il re Alfonso possedeva alcune pitture, in ispecie una Vergine addolorata colle lagrime sul viso ed un Ecce Homo (1).

Anche di queste pitture non si saprebbe accennare le sorti ulteriori; ma il trovarne menzione presso uno scrittore del tempo ci chiarisce vieppiù il fatto della influenza esercitata dalla pittura fiamminga in Napoli. La quale d'altronde riscontrasi non di rado, e particolarmente in parecchie tavole raccolte nel Museo, nella prima sala consacrata alla Scuola Napoletana; pitture in vero sempre di scarso valore relativamente e assai deficienti di carattere proprio ed individuale. Vi primeggia il nome di un tal Simone Papa, suggerito dal De Dominici, ma le opere che vengono a lui attribuite non sono tali da richiamare gran fatto l'attenzione dello studioso (2).

centibus, Ioannes Bapt, vitae sanctitatem et austeritatem admirabilem prae se ferens, Hieronymus viventi persimilis, bibliotheca mirae artis, quippe quae, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant. In eiusdem tabulae exteriori parte pictus est Bapt. Lomellinus cuius fuit ipsa tabula, qualis erat ad unguem expressa, inter quos solis radius veluti per rimam illabebatur quem verum solem putes.»

(1) Il Facio lo chiama Rogerius Gallicus, e a lui si riferisce colle seguenti descrizioni: «*Eiusdem sunt nobiles in linteis picturae apud Alphonsum regem, eadem Mater Domini renuntiata filii captivitate consternata, profluentibus lacrymis servata dignitate consumatissimum opus. Item contumeliae atque supplicia quae Christus Deus noster a Iudaei sperpessus est, in quibus pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas.*»

(2) Osserveremo soltanto che nel quadro principale a lui aggiudicato dove vedesi San Michele ritto in piedi in atto di pesare le anime, il

Le memorie degli archivi invece c'indicano il nome di un Giovanni di Giusto, che il re Ferdinando d'Aragona, animato pure dalla passione per la pittura fiamminga, ebbe a mandare nelle Fiandre a perfezionarsi e rendersi famigliare con quell'arte.

II.

Arte umbra.

Mentre l'influenza della pittura fiamminga in Napoli dovette avere avuto origine già prima della metà del Quattrocento, per mantenervisi di poi sino oltre il principio del secolo successivo, come risulterebbe dalle opere che ne derivarono, l'influenza che abbiamo detto proveniente dalla scuola umbra vuolsi riferire alla fine del XV secolo e ai primi decenni del XVI.

Ora, come per rispetto a quella abbiamo potuto verificare la presenza in Napoli di parecchie opere di primari artisti fiamminghi, così rispetto a questa ci è dato constatare anzitutto l'esistenza di due ragguardevoli quadri d'altare di pittori umbri che occupano un posto importante nella storia dell'arte del loro paese. Intendiamo parlare della tavola dell'Assunta fatta dal Pinturicchio per la cappella Tolosa della chiesa di Montoliveto di Napoli, ora nel Museo, rammentata in

Santo stesso è preso direttamente da un quadro di Giovanni Memeling rinomato, rappresentante il Giudizio Universale, e che trovasi nella Città di Danzica in riva al mar Baltico (Vedi Gsell Fels, *Guida della Italia Meridionale*). Vuolsi qui rammentare eziandio una nidiata di ben nove tavole mediocri nella saletta dei *Bizantini e degli antichi Toscani*, dal catalogo messe sotto il nome di And. del Verrocchio, ma fortunatamente con un punto d'interrogazione!

una nota nelle ultime edizioni del Vasari per una delle sue migliori opere, alquanto allumacata dal ristauro, e di quella di maggiori proporzioni fatta fare a Pietro Perugino dal cardinale Oliviero Caraffa per l'altare maggiore della chiesa cattedrale di S. Gennaro (1). Non già che da ciò si voglia inferire quei due pittori essere stati a Napoli in persona ad esercitarvi la loro arte, la qual cosa per lo meno non è provata da argomento alcuno, nè è necessaria a sostegno del nostro assunto. Ma la presenza di quelle opere in Napoli fin dalla loro origine già serve a spiegare come avessero potuto formarvisi delle relazioni con alcuni dei principali pittori della scuola umbra. Che se ciò non bastasse ne troviamo la conferma nell'esistenza di altre opere a fresco e in tavola nelle quali l'intelligente scorge facilmente impressi i caratteri provenienti dalla scuola umbra. Vediamo dunque quali sono le principali appartenenti a questo indirizzo.

Fra le migliori e le meglio conservate vanno rammentate due tavole coi Santi Michele Arcangelo ed Andrea in S. Angelo a Nilo, quivi collocate ai lati del monumento marmoreo del Cardinale Brancacci. Del loro autore che viene citato col nome di Angiolillo Roccadirame, napoletano, altro non ci è dato sapere se non quanto scorgesi dall'apparenza di dette pitture, vale a dire l'indirizzo al quale egli ebbe ad appartenere. — Riconoscibile infatti per napoletano non foss'altro all'intonazione brunastra delle tinte, il disegno delle figure d'altra parte (poste su fondo d'oro), il gusto

(1) Quest'ultima vedesi ora sull'altare della cappella Seripandi, tanto ricoperta e snaturata da antico ristauro da porgere quasi apparenza di copia.

nell'ornamentazione, in ispecie della corazza del poetico arcangelo, manifestano indubbiamente una spiccata influenza umbra, anzi più precisamente pinturicchiesca (1).

Il Cav. Camillo Guerra in una sua memoria intitolata « *De' dipinti di recente scoperti nella cappella della famiglia Tolosa in Monte Oliveto di Napoli* » descrive partitamente gli affreschi di detta cappella, nei quali crede ravvisare la mano del Pinturicchio. Tale giudizio gli viene suggerito, come si vede principalmente dalla circostanza dell'essersi trovato originariamente in quell'ambiente la pala dell'Assunta del Pinturicchio. Se non che in primo luogo non esiste, come si disse, alcuna testimonianza a provare che il pittore suddetto fosse stato a Napoli in persona, secondariamente i freschi della cappella Tolosa per quanto se ne scorge ancora mostransi realmente creazioni deboli e di poco conto, e a dir molto accennano semplicemente ad una derivazione dalla sua maniera. Il locale ora serve di ripostiglio.

Noteremo inoltre come manifestazione ben palese della stessa scuola certa gran parete dipinta nell'ex refettorio di Santa Maria Nuova. La parte principale vi è occupata dall'Adorazione de' Magi, ai quali vanno congiunti alcuni Santi dell'ordine francescano; ai lati in più piccoli spazii la Vergine Annunziata dall'Angelo e la Natività, ed in alto sotto l'arco della volta l'Incoronazione della Vergine. — Gli scrittori napoletani

(1) Sopra il portale laterale di detta chiesa vedesi una delle più graziose opere di scultura conservatasi in Napoli, una statuetta rappresentante lo stesso Angelo in armatura col drago sotto i piedi, opera del principio del XVI Secolo, di delicato sapore fiorentino.

vecchi, incominciando dal sedicente Criscuolo, ne fanno autori i fratelli Pietro ed Ippolito Donzelli. Li tengono per loro compatriotti, e per servire all'intento di comprovare la precocità della Scuola napoletana in confronto delle altre li vogliono nati, il primo nel 1405, l'altro verso il 1407.

Se non che essi vengono smentiti e smascherati ad un tempo da certe memorie conservate negli archivi fiorentini. Risulta dalle medesime che essi furono fiorentini di nascita e di educazione, che Piero ebbe i natali nel 1451, Ippolito nel 1455, che entrambi stettero allo studio a Firenze fino al 1480. Più tardi quindi, stando al Vasari, essi avrebbero avuto parte alla decorazione del palazzo di Poggio Reale presso Napoli, fabbricato dal noto architetto fiorentino Giuliano da Maiano non prima del 1481. Finalmente è indicato il 1509 come anno di morte di Piero (1).

Solo con questi dati cronologi sarebbe possibile in qualche modo attribuire ai Donzelli le pitture murali anzidette. D'altra parte però esse non rivelano nessuna

(1) Queste notizie intorno ai fratelli Donzelli veggonsi raccolte nella già citata opera dei signori Crowe e Cavalcaselle *History of painting in North Italy*, Vol. 2, pag. 104 e sono ricavate parte dai *Ricordi di Neri Bicci* inseriti nel Vasari, ediz Sansoni T. 2.°, p. 89, parte nella portata al catasto di Piero e Polito di Francesco di Antonio di Iacopo datata 1480 nel *Giornale Storico degli Archivi* toscani, anno VI, 1862, p. 13-16.

Soggiungono poi i suddetti storici che il nome di Piero s'incontra anco nei registri dell'Opera di S. Maria del Fiore, dove apparisce come pittore di stemmi e di bandiere nel 1503 e nel 1506.

Merita pure essere notato come Neri di Bicci accenni ne' suoi Ricordi che per molti anni nelle tavole da lui dipinte Giuliano da Maiano fece tutto il lavorìo di legname e d'intaglio, mentre Ippolito vi apparisce suo scolaro dal 1469 al 1471. L'architetto e i pittori toscani pertanto ebbero a trovarsi all'opera di Poggio Reale come antichi conoscenti.

relazione coll'arte fiorentina, e le opere che gli scrittori napoletani si compiacciono di attribuire loro sono tanto disparate da generare lo stesso arruffio della matassa, la stessa negazione di ogni critico raziocinio quale si riscontra rispetto ad altri autori dai medesimi allegati.

Stando alle loro indicazioni infatti i Donzelli in un trittico, nella prima sala di scuola napoletana al Museo, rappresentante la Madonna e il Bambino con S. Sebastiano da un lato e un Santo francescano dall'altro, si presenterebbero assai meschini artefici d' incerta provenienza. Due altre tavole invece nella stessa sala rappresentanti tanto l'una quanto l'altra la scena del Golgota e aggiudicata l'una a Pietro, l'altra ad Ippolito non hanno nulla che fare col trittico suddetto e manifestano (dove l'orrido ristauro non ha tolto loro ogni carattere) l'influenza veneta, come vedremo più avanti.

Ma che dire della celebrata tavola dell'Adorazione dei Magi già nella chiesa del Castello Nuovo citata dagli autori locali come gloria precipua di Pietro del Donzello, ora trasportata nel palazzo reale?

Il catalogo dell'Esposizione dell'arte antica in Napoli del 1872, che volle fregiarsi di tanto monumento patrio, lo esaltava come *mirabile per grandezza e per pregio di colorito e di disegno.* Quanto a grandezza intesa come estensione di superficie non v'ha che dire, ma la bellezza del colorito e del disegno ci sembra più che problematica in un'opera affatto mancante di gusto e di stile qual'è la suddetta, e quale la giudicarono i migliori critici dei giorni nostri.

Certamente non può in verun modo essere attribuita ad autore che fosse nato sul principio del XV secolo,

poichè tutto vi accenna ad origine posteriore, v. a. d. ad epoca da porsi intorno agli anni 1520, mentre scorgonsi facilmente effigiati nelle sembianze del più giovane de' Re Magi i tratti individuali di un principe ben noto in quei tempi, v. a. d. quelli di Ferdinando d'Austria fratello minore di Carlo V Imperatore nella età giovanile di 17 o 18 anni circa. Negli altri due si ravvisano pure dei ritratti, ma difficilmente saranno quelli di Alfonso e di Ferrante I d'Aragona, così interpretati dagli scrittori per aggiungere prestigio di maggiore antichità al dipinto; mentre sono da ritenersi piuttosto i ritratti di contemporanei del sunnominato (1). Anco il colorito torbido ed oscuro del resto, il disegno caricato e scorretto indicano evidentemente l'età matura.

Per rispetto ai fratelli Donzelli dobbiamo quindi dire non esistere alcuna opera autentica, nessuna notizia attendibile da farci conoscere il valore e il carattere loro, non potersene in fine formare altro criterio se non negativo.

Chi fosse invece un altro pittore proveniente dalla stessa scuola perugina ce lo attesta una tavola conservata nel Duomo di Capua nella cappella di Santa Lucia alla navata destra; poichè un'epigrafe a piè del dipinto, ora per improvvido consiglio segata via, vi stava impressa coi termini seguenti: *Antonatius Romanus M. F. pĭnxit 1489* (2). Il dipinto rappresenta

(1) In quello di mezzo crederei ravvisare le fattezze di Francesco I di Francia.

(2) Il sacerdote Iannelli di Capua appassionato ricercatore di antichità capuane, oltre ad averci conservato memoria di detta epigrafe riescì pure a rintracciare la derivazione genealogica di codesto Antonazzo Romano, dalla quale risulterebbe ch'egli ebbe ad antenato nel XIV

la Madonna col Bambino messa in mezzo dai Santi Stefano e Lucia, sopra fondo dorato; benchè eccessivamente rinnovato vi apparisce indubitata la relazione col Pinturicchio, ciò che del resto si manifesta non meno palesemente in altre pitture del medesimo che vedonsi in Roma.

Come tardo eco poi dello stile umbro-pinturicchiesco possiamo addurre alcuni riquadri murali nella chiesa antica di Donna Regina, aggiunti di sotto all'esteso ciclo di pitture giottesche. Vi abbiamo chiaramente rilevato fra alcuni rabeschi la data dell'anno di morte di Raffaello, 1520, e constatato così quanto fosse in arretrato in Napoli simile indirizzo pittorico.

Un posto distinto nella pittura napoletana-umbra si compete ad un'opera di autore la cui esistenza è per noi avvolta nelle nebbie del mito non meno di molte altre addotte dai biografi napoletani. Posta in umile ed oscuro luogo, cioè a dire quasi nascosta dietro l'altar maggiore della basilica di S. Restituta (annessa alla chiesa Cattedrale di S. Gennaro) annerita da sudiciume e da cattivo ristauro, essa offre ciò non ostante certi pregi, certe finezze artistiche che si ricercherebbero invano nelle opere da noi fin qui prese in considerazione. Se queste ultime ci richiamano al pensiero più che altro il Pinturicchio ed il Perugino, la pala di S. Restituta si vorrebbe quasi dire ispirata all'arte tutta grazia ed avvenenza del giovine Raffaello Sanzio. È bensì vero che l'autore vi apparisce più fe-

secolo un Giovanni Orsino Senatore di Roma e Conte di Gravina e Conversano; che suo padre si chiamava Marino (ciò che spiega la parte abbreviata nell'epigrafe) e che l'Antonazzo stesso era ancora vivente nel 1500. Come artista del resto non merita punto un posto elevato, mancando assolutamente di carattere e di originalità.

lice nelle piccole figure onde va adorno il gradino della pala, rappresentanti vari fatti della vita di S. Restituta, anzi che nelle figure maggiori, che sono la beata Vergine col Bambino e a lato S. Michele Arcangelo e la Santa titolare. Quest'ultima tuttavia è pure una nobile e graziosissima figura pienamente in accordo con quelle della predella morbidamente colorite ed atteggiate con insolita soavità. Le tinte di cupa e piacevole armonia, le forme alquanto molli delle figure, il carattere del paesaggio e dell'architettura sono tutte qualità molto analoghe a quelle di Raffaello nella sua epoca più prettamente umbra v. a. d. attinente al Perugino. — Per quanto la Madonna e il Putto, nonchè l'Arcangelo sieno figure un po' meschine e tendenti al tozzo; pure detta opera contiene sempre tanto di buono da far nascere spontaneamente il desiderio di avere qualche notizia attendibile intorno al suo autore. Sgraziatamente non si ponno ritenere per tali quelle che ne dà il De Dominici nella biografia di un preteso Silvestro Buono napoletano che egli dice mancato ai vivi nel 1480, e al quale attribuisce pure un debole quadro di una Assunta in Montoliveto, mentre il dipinto suddetto da quanto osservammo risulta posteriore almeno di parecchi anni al 1500. — Nè lo legittima maggiormente la iscrizione che leggesi nel grado del trono della Madonna, iscrizione da ritenersi apocrifa per più ragioni, e anzi tutto perchè reca la data 1590 (1).

Che un Silvestro Buono napoletano sia esistito nella

(1) L'iscrizione è del seguente tenore: *Silvestro Buono fec. Anno D. 1590.* Il modo poco accurato con cui è eseguita, i caratteri troppo grandi che vi sono impiegati, la data evidentemente assurda (senza parlare del miscuglio d'italiano e di latino) la rendono davvero piu che sospetta.

seconda metà del XVI secolo è bensì vero, ma egli fu tutt'altro pittore da quello che si ravvisa nella pala di S. Restituta, e chi avesse vaghezza di persuadersene *de visu* non ha che ad intraprendere la gita all'incantevole Sorrento, ove troverà nel duomo sotto il pulpito nella navata di mezzo una tavola di colorito chiaro e di mediocre disegno rappresentante la Madonna col Bambino fra i due S. Giovanni, e segnata: *Silvester Bonus Neap. faciebat.* La parziale scrostatura dei colori non permette più di leggervi la data, ma lo Schulz, relatore preciso in siffatti particolari, la vide e la notò nella cifra 1575, data che s'addice perfettamente allo stile freddo ed insignificante di un tardo Cinquecentista, quale si presenta l'autore dell'opera.

III.

Arte toscana e sua influenza.

Se gli argomenti fin qui addotti per quanto incompleti voglionsi considerare tuttavia sufficienti a constatare il fatto di una decisa immigrazione dell'arte umbra nel Napoletano negli ultimi decenni del XV secolo e nei primi del seguente, non deve recar meraviglia che una provincia tanto favorita dalle Muse quanto fu la Toscana avesse parimenti fornito il suo contingente artistico alle amene contrade del Regno.

Quivi la munificenza dei re e dei grandi non volendo rimanere inferiore alla propria dignità, come se n'ha tutto dì indizio specialmente nella moltiplicità dei monumenti sepolcrali sparsi per le chiese, spesse volte

ebbe a rivolgersi ad artisti toscani per illustrare sè stessa e la fiorente metropoli.

Codesto richiamo alla Toscana si può verificare in Napoli fin dal tempo di Giotto, il quale, come si sa, fu realmente la fonte di una universale, sensibile rigenerazione dell'arte. Ch'egli in persona fosse stato a Napoli è cosa comprovata abbastanza da documenti storici (1). Ma la sorte fu nemica alle sue opere in quella città, poichè andarono tutte perdute in causa di cambiamenti posteriori. Diciamo tutte perchè tale è il nostro convincimento, quantunque comunemente gli venga attribuita la così detta Madonna delle Grazie in S. Chiara, avanzo di un affresco troppo rozzo pel grande maestro, e dal signor Cavalcaselle certi freschi ridotti in cattivo stato, rappresentanti la distribuzione miracolosa dei pani e dei pesci in un locale che servì probabilmente da refettorio al Convento di S. Chiara ed oggidì è occupato dall'ufficio di un giornale, sulla piazza del Gesù Nuovo. Quanto all'autore è bensì a ritenersi per un trecentista non ispregevole, ma nel parer nostro sensibilmente inferiore a Giotto.

Comunque sia, il soggiorno di Giotto in Napoli è un fatto accertato, tanto più che rimangono pur sempre alcuni importanti monumenti di pittura murale attestanti vivamente che egli non partì da Napoli senza avervi lasciato la sua impronta. Di tal numero è un fresco di severo concetto che occupa una

(1) Nel Vol. I dell'opera del Cavalcaselle a pag. 317 trovasi riportato il testo del documento, col quale Roberto re di Napoli accoglie in suo servizio Giotto nell'anno 1330. Di più a pag. 322, adduce la prova che Maestro Giotto era in Napoli nel 1333, trovandosi implicato in una lite con un tal Giovanni da Pozzuoli.

parte di altro refettorio tuttora esistente nello squallido convento di S. Chiara, opera attribuita dagli scrittori napoletani ad un antico loro concittadino designato col nome di maestro Simone. Vi si vede seduto in un bel trono finto a mosaico il Cristo di rigido ed impassibile aspetto, da un lato S. Lodovico e S. Chiara, dall'altro S. Francesco e S. Antonio; sul piano anteriore re Roberto con tre altri membri della famiglia inginocchiati in atto di adorazione. È lavoro di maestro non molto elevato nella schiera dei giotteschi, ma storicamente interessante e tale da offrire un contrasto benefico coll'aspetto barbaramente barocco impresso all'antica chiesa di S. Chiara sin dalla prima metà del secolo scorso.

Ma il monumento senza dubbio il più pregevole dell'arte giottesca conservatoci in Napoli sino ai nostri dì, mirasi in una cappella delle chiesa dell'Incoronata. Sono i noti freschi occupanti una vôlta ad otto scompartimenti sopra una tribuna a sinistra entrando e rappresentanti i sette Sacramenti ed il Trionfo della Chiesa, dei quali ben si può dire essere quanto di più determinatamente giottesco trovasi in Napoli. Ch'essi tuttavia non ispettino al pennello di Giotto, come per molto tempo si è creduto, ma solo ad un suo seguace è quanto rimase chiarito dalle indagini storiche fatte da alcuni decenni or sono dal Minieri Riccio e pubblicate in apposito scritto (1), dalle quali risulta che

(1) Minieri Riccio, *Saggio storico critico intorno alla chiesa dell'Incoronata di Napoli e suoi affreschi.* Napoli 1845.

Tutti gli argomenti riguardanti detto soggetto vedonsi inoltre criticamente riassunti dal dottissimo sig. Gaetano Milanesi nel suo Commentario alla vita di Giotto nella nuova edizione delle *Opere di Giorgio Vasari* pubblicata in Firenze da G. C. Sansoni (Vedi T. I, pag. 422).

la Chiesa dell'Incoronata fu fondata nell'anno dopo la morte di Giotto, e che nella composizione esprimente il sacramento del matrimonio l'artista ebbe di mira di rappresentare la cerimonia nuziale di Luigi principe di Taranto e di Giovanna Regina di Napoli, ch'ebbe luogo nel 1347, cioè undici anni dopo la morte di Giotto.

Il voler accennare poi un nome definitivo da sostituire a quello del grande fiorentino ci sembra cosa troppo malagevole specialmente nello stato di deperimento in cui trovansi oggidì dette pitture. Ad ogni modo però non sapremmo accettare quello proposto dal signor Cavalcaselle, v. a. d. il nome di un tal Roberto di Oderisio da Napoli, del quale esiste una tavola segnata col nome nella sagrestia di S. Francesco in Eboli presso Salerno, e che, grazie alla celebrità ottenuta, venne pure richiesta a fare la sua figura all'Esposizione di Napoli. Egli vi trova un fare molto analogo a quanto si riscontra nella suddetta cappella dell'Incoronata. La tavola nella quale è rappresentato Gesù Crocifisso, fra Santi guerrieri ed angeli, più un frate devoto in ginocchio, ci sembra a vero dire cosa assai rozza e di poco carattere, nè in alcun modo paragonabile ai freschi di che si tratta, animati visibilmente dal potente soffio spirituale di Giotto e pieni di tratti grandiosi ed altamente espressivi, tanto che la mente dell'osservatore davanti ad essi si trova necessariamente indotta a ricercarne l'autore nel novero dei migliori e dei più degni scolari del gran maestro. Ma qui sorge la difficoltà maggiore, poichè le opere di costoro oltre l'origine loro tanto remota, per cui parte andarono distrutte, parte soggette a molteplici altera-

zioni, presentano in confronto di quelle dei secoli successivi, poco spiccati i distintivi individuali, di modo che in moltissimi casi, come pure nel presente, dobbiamo limitarci a stabilire l'epoca approssimativa, e al più la scuola cui appartengono.

La stessa cosa a un dipresso è a dirsi rispetto agli avanzi della vasta decorazione pittorica delle pareti interne della chiesa vecchia di Donna Regina, posteriormente ridotta a sede della Corte d'Assise, ed ora destinata ad accogliere il fiendo Museo municipale, quando pure.

Vi si vede svolto sulle vaste estensioni delle pareti laterali un ciclo grandioso di episodii di storia sacra, divisi fra loro da belle incorniciature architettoniche con finte colonne spirali e decorazioni di mosaico. Crediamo che sarà difficile di potere stabilire il nome e la patria dell'autore principale e di quelli che ebbero a coadiuvarlo in sì grande impresa. Quello che appare evidente in quelle semplici ma efficaci composizioni si è l'abbondanza di motivi propriamente giotteschi, quali ci sono noti per la celebrata decorazione pittorica della cappella dell'Arena in Padova. Si confronti fra altri l'episodio dell'angelo seduto sul sepolcro di N. S. e quello della Maddalena che vede apparirle il Signore quali ci si presentano nella chiesa napoletana con quelli analoghi a Padova e vi si scorgerà un nesso che non si può ritenere puramente casuale; con questo divario che all'Arena il carattere individuale del grande artista si manifesta spiccatamente, mentre a Donna Regina non si può dire altrettanto. Quivi d'altronde si notano delle grandi lacune, ossia dei grandi tratti di parete dove i dipinti andarono perduti. Così pure è grave-

mente avariato dal tempo il grandissimo quadro occupante tutta la parete interna della facciata, dove è espressa la scena complessa del Giudizio Universale con una infinità di figure di beati e di dannati.

Come seguace dello stile giottesco in fine e certamente fiorentino di origine deve essere considerato l'autore di un trittico dietro l'altar maggiore in Sant'Antonio Abate a Napoli. Il dipinto rappresentante S. Antonio abate in trono, messo in mezzo da quattro angeli e da quattro Santi, racchiuso entro cornice gotica del tempo, porta l'iscrizione autentica:

A. 1371 NICHOLAUS TOMASI DE FLORE, PICTO.

Evidentemente toscano nella composizione, nello stile, nel disegno, nel colorito e nel panneggiato, come già osservò il Cavalcaselle, gli antichi scrittori napoletani ciò nulla meno non tardarono a spacciarlo per una gloria del paese loro facendone un maestro Colantonio del Fiore napoletano, forse non avvertendo neppure che con siffatto nome non s'accorda quello dell'iscrizione, dappoichè non apparisce giustificata in verun modo la derivazione del nome di Colantonio da quello di Niccolò di Tomaso, di più la parola FLORE, come sta scritta non è altro che un'abbreviazione di *Florentia*. E se ciò non bastasse rimane ancora da osservare che il nome di un *Nicolò di Tomaso* da Firenze trovasi nella lista dei primi artisti che s'aggiunse il trecentista Iacopo del Casentino in fondare l'arte di S. Luca in Firenze (1).

(1) Vedi: CROWE and CAVALCASELLE, *History of Painting in Italy*, Vol I, pag. 335.

Non ha nulla a che fare evidentemente col suddetto pittore un maestro Colantonio de Perrino, che figura in una memoria degli archivi napoletani del 1487, come pittore di una camera da bagno del Duca di Cala-

Ma non è per questa parte soltanto che la Toscana del Trecento trovasi rappresentata in Napoli, poichè la Scuola senese parimenti vi ebbe il suo rappresentante e questi fu niente di meno che il ben noto Simone di Martino, l'insigne decoratore del palazzo pubblico di Siena, di S. Francesco d'Assisi, del Castello d'Avignone, e così via.

In S. Lorenzo a Napoli infatti vedesi tutt'ora in una cappella a destra una sua tavola che, quand'anco non appartenga alle sue migliori opere, merita tuttavia di essere osservata. Sopra un fondo messo ad oro e tempestato di gigli vedesi il Santo Lodovico da Tolosa in atto di porgere la corona a re Roberto inginocchiato a canto a lui: in alto due angeli reggono una corona sopra il capo del Santo. Sulla predella, divisa in cinque scenette ingenue riferentisi alla vita del Santo scorgesi segnata a caratteri antichi l'iscrizione: *Symon de Senis me pinxit* (1). Se l'autore in persona sia stato chiamato a Napoli dal re stesso è cosa che non ci è dato constatare. È osservabile tuttavia che nella già citata chiesa dell'Incoronata (cappella del Crocifisso) trovansi alcuni avanzi di pitture murali assai malconci dal tempo e dall'umido; dalle Guide e dai biografi attribuiti a un tal Gennaro di Cola ma in realtà manifestanti caratteri, che per quanto si può notarvi tuttora, richiamano vi-

bria in Castel Capuano. Troppo facilmente quindi vorrebbe identificarlo col celebrato Colantonio del Fiore il sig. E. Müntz nel suo articolo: *La première Renaissance a Naples*. (Vedi in proposito la *Chronique des Arts* del 7 gennaio 1888, pag. 6).

(1) Il sig. Gaetano Milanesi in una nota alla vita di Simone Martini del Vasari osserva essere stato lo Schulz il primo a rivendicare questa opera al pittore senese, mentre dagli scrittori napoletani veniva gratuitamente attribuito ad un preteso Simone napoletano (Vedi il T. 1, pag. 560 dell'ultima edizione).

vamente la Scuola senese quale è rappresentata dal principe de' suoi pittori v. a. d. da detto maestro Simone di Martino.

Il suo dipinto in San Lorenzo è opera tipica e pel soggetto e per lo stile severo espresso anche nell'ornata cornice del tempo, ma trovasi pur troppo in deplorevole stato, essendo stata manomessa da audace ristauro e da imprudente pulitura che in più parti ne asportò il colore.

La cecità del De Dominici e di quanti gli servirono di guida, dichiarandone autore un Simone napoletano è così madornale che basta averla accennata senza occuparsene altrimenti. Il dubbio intorno alla reale esistenza di un maestro Simone napoletano del resto è davvero giustificato quando si osservi come sotto il nome suo vengono registrate in oltre parecchie opere affatto eterogenee fra loro; come sarebbero il fresco sunnominato in Santa Chiara, una tavola d'influenza fiamminga all'altare di S. Antonio in S. Lorenzo (1), la pala surriferita del maestro senese, finalmente alcuni quadri di tendenza umbra in S. Domenico.

Quanto al piccolo trittico che serve di ornamento all'altare della cappella Minutoli, rappresentante la Trinità nel mezzo e ai lati S. Gio. Batta con S. Gennaro, S. Caterina con S. Nicolò pellegrino, esso offre pure caratteri delicati e fini da essere qualificata per un altro prodotto di scuola senese (2).

(1) Detta tavola deve essere segnata dell'anno 1438 (non so se genuinamente).

(2) Ha la forma di un piccolo tabernacolo munito di sportelli, ora aperti ed attaccati al muro.

Lo Schulz nella parte 3.ª della sua opera a pag. 30, osserva che Sersale e d'Agincourt lessero impresso l'anno 1412 sulla porta esterna di detto tabernacolo, data che corrisponderebbe infatti allo stile dell'opera.

Nè mancano gli indizi di una infiltrazione artistica proveniente da Siena anche in epoca posteriore. Nel Museo di Napoli codesta affinità si potrebbe riscontrare in parecchie tavole antiche classificate sotto nomi diversi. Nella chiesa di Piedigrotta poi (2.[a] cappella a destra) si presenta pure una tavola assai curiosa, composta di diversi elementi. Rappresenta nel mezzo una Pietà che appartiene all'indirizzo napoletano fiammingo. Vi sono aggiunte ai lati due altre tavole l'una colla Madonna ritta ed il divino Putto al collo, l'altra con un S. Antonio abate di altra origine evidentemente e da ritenersi fattura di un mediocre pittore napoletano sotto l'influenza della scuola senese della fine del Quattrocento.

Notiamo da ultimo che al Museo stesso, nella sala toscana sta appeso un gran quadro rappresentante la Strage degli Innocenti, proveniente dall'antica chiesa di Santa Caterina a Formello in Napoli e segnata del nome di Matteo da Siena (1). Come è noto, egli si compiacque riprodurre più volte questo soggetto, dove fa sfoggio di particolari architettonici e di scene di orrore di un effetto drammatico alquanto burlesco e goffo.

A tanto ecletismo artistico vediamo ora come partecipano i monumenti di architettura e di scultura in Napoli.

Maestra eziandio in codesti rami è in gran parte

(1) L'iscrizione dice: MATTEUS IOANNI DE SENIS PINSIT MCCCCXVIII. Quanto alla data crediamo debba interpretarsi per 1488, trovandosi altre volte impiegato il segno x invece di un 8 (Vedi in proposito una tavola di Carlo Crivelli in Brera). Quanto all'influenza della pittura senese della fine del 1400, questa si può verificare anche in altre tavole, per es., nelle chiese di S. Domenico e di S. Paolo.

la Toscana, e in vero maestra più eletta non poteva darsi.

Giusto ed illuminato ci sembra il giudizio proferito sull'argomento del chiaro Prof. Giacomo Burckhardt, il noto autore della Storia della Cultura del Rinascimento in Italia. Lo troviamo esposto nel suo pregevole libro intitolato il *Cicerone*, l'opera storico-critica più geniale fra quante si sono compilate a' dì nostri intorno alle arti in Italia. In poche parole, ecco come egli si esprimeva nella sua seconda edizione (1):

« La storia dell'arte napoletana assai male informata dagli scrittori locali affatto mancanti di criterio, s'appoggia massimamente su due nomi, cioè su quelli di Masuccio I nel secolo XIII e di Masuccio II nel XIV, i quali avrebbero esercitato la loro attività anche come architetti, come che non appariscono per nulla nè in documenti nè in epigrafi. Sullo stile della scuola in genere, ove l'apparenza non inganni, esercitò la sua influenza Giovanni Pisano, benchè non vi sia penetrata molto a fondo (2). La scoltura napoletana in quanto si risente dei pregi comuni dello stile gotico, quali la dignità degli atteggiamenti, il semplice cascar de' panni la severità e la bellezza dei tratti dei volti è ben atta a dare soddisfazione; ma quel che le è proprio si è una certa goffaggine e certo aspetto bamboccesco, una ripetizione monota degli stessi motivi, una deficenza di concetto, che risalterebbe meschinamente accanto alle sculture toscane contemporanee. In ciò non fanno eccezione nè i sepolcri degli Angioini in S. Chiara, nè

(1) Vedi: *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von Iacob Burckhardt.* Leipzig. 1869, pag. 583.

(2) A lui, come si sa, è attribuita la costruzione di Castel Nuovo.

quelli sfacciatamente dipinti nella cappella Minutoli in Duomo, nè quelli della famiglia Durazzo nel coro di S. Lorenzo, nè quelli in S. Domenico. Sempre si ripetono le stesse figure allegoriche di virtù e di scienze, che lavorate di pieno rilievo sostengono l'arca mortuaria, colle solite figure in bassorilievo sull'arca stessa, i soliti angeli sostenenti le cortine superiormente, e così via. Le statue dei defunti stessi per lo più v'appariscono un po' migliori. Le cose più notevoli in codesto stile sono forse le nove figure allegoriche, che aggruppate a tre a tre sostengono il candelabro del cero pasquale in S. Domenico maggiore. Costì le fisionomie ed i corpi raggiungono un certo grado di animata piacevolezza; il modo di trattare è simile a quello del fonte battesimale di S. Giov. Fuorcivitas in Pistoja, che è attribuito a Giovanni Pisano stesso. »

Fra le più gustose opere di scultura trecentistica in Napoli vuolsi notare nella chiesa di S. Chiara la serie di episodii della vita di S. Caterina in bassorilievo che ricorre lungo la balaustra della tribuna dell'organo, precisamente sopra l'ingresso principale. Vi sono motivi condotti con una vena narrativa ingenua così piena di grazia da far pensare che l'origine loro difficilmente si saprebbe rintracciare altrove che in Toscana.

Nel novero dei monumenti degli Angioini in Santa Chiara poi tiene un posto di singolare importanza quello di re Roberto, che s'innalza in maestosa mole dietro l'altar maggiore. Nè ci reca meraviglia quanto apprendiamo dai documenti pubblicati nella grande opera del principe Gaetano Filangeri, i *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle provincie napoletane,* vale a dire, che autori del monumento furono due artisti

toscani, i fratelli Baccio e Giovanni da Firenze, i quali vi lavorarono dal 1340 al 1345; laddove dal De Dominici in poi le guide fino ai nostri giorni l'attribuiscono al mitico Masuccio II, presunto scultore napoletano.

Tutto che altro non si sappia dei citati autori fiorentini, pure si scorgono nelle numerose statue del mausoleo gl'indizi di un'arte nobile e severa, che sembra preludere a quella dell'Orcagna e di simili maestri, in ispecie nelle sette figure delle arti liberali decoranti il sarcofago e in quella del re giacente sovr'esso. La iscrizione: *Cernite Robertum, regem virtute refertum,* viene attribuita al Petrarca.

Il contrasto coll'aridità e colla rigidezza di certi monumenti di carattere essenzialmente napoletano dei primi decenni del secolo seguente (del XV), è altrettanto manifesto quanto significativo. Si veda in proposito il monumento sepolcrale di Lodovico Aldomoresco di Antonio Baboccio di Piperno del 1414 (come dalla iscrizione che vi si legge) situato in S. Lorenzo presso l'ingresso principale a mano destra, e in S. Giovanni a Carbonara con più suntuosa parvenza i due grandi mausolei, l'uno consacrato alla memoria di re Ladislao e della sorella Giovanna II, l'altro al di lei favorito, il senescalco Sergianni Caracciolo. Quando si noti fra altro che quest'ultimo monumento porta la data del 1433 e si confronti colle sculture contemporanee di Firenze non è possibile non avvertire l'inferiorità di esso per valore artistico.

In mezzo a codesti prodotti di un'arte scultoria più o meno indigena ci è dato di nuovo constatare in modo positivo l'introduzione dell'elemento toscano. Gli è fin dal 1427 che noi vediamo entrare in campo il celebre

Donatello da Firenze con un suo monumento pel cardinale Rinaldo Brancacci nella chiesa di S. Angelo a Nilo in Napoli. Con lui vi avrebbe lavorato, come ci avvertono gli annotatori del Vasari, il Michelozzo, standosene entrambi a Pisa (Vedi Vasari ed Sansoni III pag. 209, n. 2) (1). Se non che è tale da persuaderci il giudizio del surriferito autore che gli fa riconoscere piuttosto il carattere napoletano nell'insieme di detto monumento, potendo gli scultori toscani avervi avuto parte solo in qualche particolare. Infatti lo spirito potente e direi quasi fiero di Donatello in una cosa sola vi si manifesta chiaramente, cioè in un quadretto a basso rilievo rappresentante la Madonna in una gloria di angeli posti sulla fronte del sarcofago che porta la figura del defunto. Ecco dove si può parlare davvero d'ispirazione artistica e di vivace espressione di vita, la quale in un tempo relativamente sempre remoto dalla perfezione tecnica si fa strada in ardite e significanti movenze e in tratti energicamente sentiti. Al confronto sono sensibilmente più deboli le quattro statue che servono di sostegno all'arca e che nella loro esecuzione mostrano piuttosto di corrispondere al fare del Michelozzo, come pure i due angeli reggenti la cortina sopra il sarcofago, mentre la sovraposta lunetta colla Madonna e due Santi è troppo grossolana anco per lui e devesi forse considerare per un compimento fatto da mano più dozzinale.

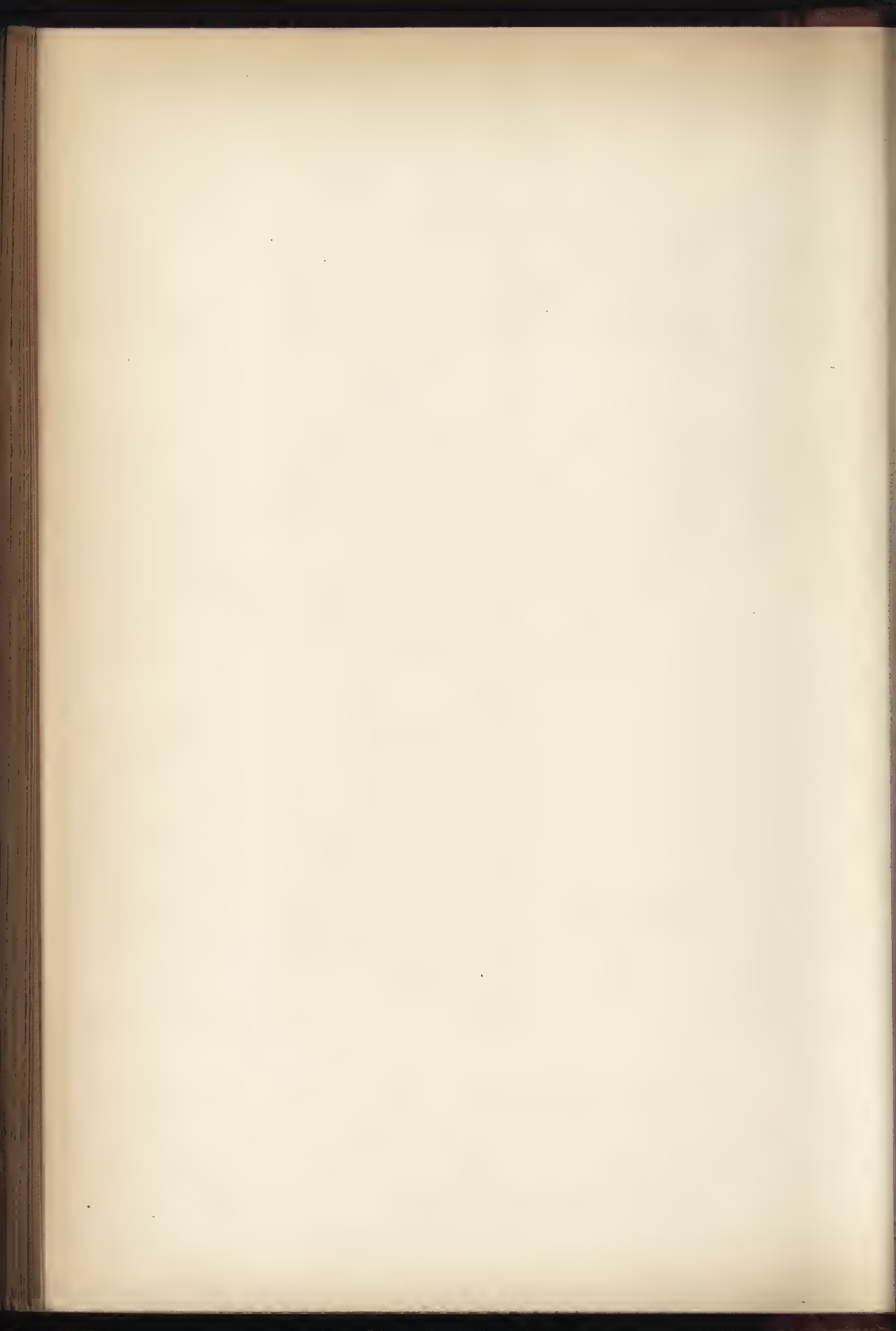
Il nome di Donatello ci viene pure richiamato dalla presenza di altr'opera riconosciuta per sua in Napoli,

(1) Il sig. C. de Fabriczy nei suoi *Nuovi appunti per la biografia di Donatello* (Arte e Storia 22 novembre 1889) dimostra che già nel 1426 Donatello trovavasi a Pisa.

cioè di una testa colossale in bronzo, oggi conservata nel Museo Nazionale. Già la rammenta a vero dire il Vasari laddove avverte che in casa del conte Matalone, nella città medesima è una testa di cavallo di mano di Donato, tanto bella, che molti la credono antica. » Ciò non ostante detta testa, dal palazzo Maddaloni trasportata nel Museo, veniva attribuita volgarmente ad un cavallo antico, che la leggenda popolare diceva opera magica di Virgilio, e che si vuole fosse situato un giorno nella piazza presso la porta laterale del duomo; taluni scrittori credettero che il re Corrado gli facesse porre il freno; ma dagli studii fatti dai signori Fiorelli e Bartolomeo Capasso, da un nuovo documento indicato dal Milanesi nel Vasari da lui annotato e commentato, T. II, pag. 409, dall'inventario redatto, per la secondogenitura di casa Maddaloni, dalla duchessa Roberta Carafa (nel 12 gennaio 1582), come pure dalle osservazioni fatte dal Milanesi sulla somiglianza della testa esistente nel Museo napoletano con la testa del cavallo della statua del Gattamelata a Padova, fusa da Donatello, risulta che la testa del Museo non ha nulla a che fare col cavallo antico ma che è opera di Donatello (1) (V. Tav. I).

(1) Le osservazioni del Capasso sono le seguenti: « Quello poi, che della colossale statua di bronzo, ora conservata al Museo di Napoli, i patrii scrittori aggiungono, nemmeno può arguirsi esser vero per parecchi argomenti risultanti dalla ispezione dello stesso monumento. Giacchè il corrugarsi delle pieghe, che veggonsi negli angoli delle mascelle su i canti della bocca, dove stava il freno, e la nessuna traccia di saldatura nella stessa bocca, e così pure *l'estremità del collo slargata alla base, oltre quello che la proporzione esige e le colature del bronzo fuso nel basso del collo, che indicano il terminarsi ivi appunto del lavoro,* sono pruove tutte, se non m'inganno, che addimostrano, come quella testa, così come ora si vede, sia stata modellata e fusa

FOTOTIP. A. LEMARCHI - MILANO

BRONZO DI DONATELLO - MUSEO DI NAPOLI.

Nella chiesetta della Congregazione di S. Monica presso a S. Giovanni a Carbonara avvi il monumento sepolcrale del principe di Bisignano, segnato ben due volte del nome di un Andrea da Firenze; opera d'ibrida composizione fra il gotico e il classico. Come scultore apparisce alquanto goffo, nè dovette tenere un posto elevato fra i suoi compaesani. Lo si direbbe un debole addetto all'arte di Donatello e di Michelozzo.

Nella chiesa di S. Giovanni a Carbonara poi pare che il suo nome sia da sostituire a quello del preteso napoletano Andrea Ciccione, come autore del grande mausoleo innalzato dietro l'altar maggiore a re Ladislao, morto nel 1414. Lo indicherebbe, benchè indirettamente l'iscrizione posta sopra un monumento, ora perduto, dell'antica chiesa di S. Francesco in Ancona, dove, secondo attesta lo storiografo Baglioni, l'autore si era segnato nel modo seguente: *Andrea de Florentia qui etiam sepulcrum regis Ladislai excudit.* Del resto, come bene osserva il Perkins, « con le sue statue pic-

dall'origine col freno e che mai s'appartenesse a veruna statua di cavallo. »

Il documento indicato dal Milanesi è una lettera che il Principe Filangeri ha dato per la prima volta alle stampe, avendone fatto richiedere copia autentica all'Archivio di Stato di Firenze (N. 395, filza 27 cart. priv. fam. Medici). Da questa lettera scritta da Napoli in data 12 luglio 1471 dal conte di Maddaloni si rileva che il Conte ringrazia Lorenzo il Magnifico per il dono ricevuto di una testa di cavallo, lo che ci mostra evidentemente che la testa di cavallo in quistione sia stata mandata da Firenze.

Nell'inventario poi, redatto per la secondogenitura di casa Maddaloni e che esiste attualmente presso l'attuale duca di Maddaloni, nel quale per via di madre sono i titoli e le ragioni di casa Maddaloni e Colubrano, in questo inventario diciamo è notato, *un cavallo di bronzo, opera del Donatello.* (Vedi *Archivio storico per le provincie napoletane*, anno VII, fasc. 1, pag. 407). « *La testa di cavallo in bronzo già di casa Maddaloni in Via Sedile di Nido ora al Museo Nazionale di Napoli.* » — Firmato: Principe Gaetano Filangeri.

cole e grandi, archi, colori e dorature, il mausoleo di Ladislao è imponente a prima vista, ma dopo la prima impressione, se si considerano attentamente le parti appare la sproporzione nelle figure e l'esecuzione grossolana dei dettagli. Lo scultore imitando coloro che lo avevano preceduto nell'innalzare i monumenti angioini non riuscì che ad ampliarne i difetti. »

Il Milanesi lo trovò più volte rammentato negli archivi fiorentini col nome di Andrea di Onofrio, nato nel 1388. Le sue memorie non vanno oltre il 1453 (1).

Quel che è certo si è che nel procedere del secolo XV l'operosità degli scultori toscani in Napoli che per la maggior parte furono pure architetti, si può sempre più constatare.

Di chiese o di palazzi di quei tempi sarebbe quasi vano il parlare dappoichè pochi ne rimangono, oppure sono alterati o malconci. Quei pochi tuttavia che riuscirono o bene o male a sfidare i tempi, sparsi come sono pei quartieri più vecchi della città sono tanto più interessanti e graditi all'osservatore quanto meno si presenta attraente sotto l'aspetto architettonico quell'ingente agglomeramento di case che costituisce la città di Napoli.

A pochi passi da S. Pietro in Majella nella strada de' Tribunali troviamo la curiosa costruzione, d'aspetto più civile che ecclesiastico a vero dire, dell'oratorio del Pontano, dedicato nel 1492, degno di fermare l'attenzione del colto osservatore non tanto per particolare pregio di motivi architettonici quanto pei concetti di

(1) Vedi *Le Memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo De Dominici,* di N. F. Faraglia p. 271, nell'*Archivio storico per le province napoletane,* anno 1883.

sapienza essenzialmente pagana dominanti nelle epigrafi contenute in una serie di ben dodici lapidi quivi esposte al pubblico (1).

Al secolo XIII si fa risalire l'origine del palazzo Maddaloni, ora S. Angelo, costruito a guisa di fortezza, cioè tutto a bugnato uniforme da cima in fondo; ma la sua porta fatta fare per Diomede Carafa nel 1466 nella sua moderata e classica forma richiama sensibilmente il gusto toscano contemporaneo (2). Pochi passi più in là sulla strada stessa di S. Trinità ma dalla parte opposta troviamo un altro palazzo, il palazzo del principe dell'Aricia, ora del duca del Monte di Marigliano, di più gaio aspetto, esempio assai piacente di una costruzione civile della fine del XV secolo e notevole per le belle proporzioni delle finestre, delle rispettive sagome, degli spazii frapposti. Di gusto assai affine poi si presenta la parte conservata della chiesa di S. Severino, v. a. d. il suo fianco esterno diviso in ben trovati spazii mediante i tradizionali pilastri scannellati e di leggiero rilievo, intercalati da graziose e castigate finestre centinate con occhi tondi

(1) Vi si legge fra altro:

Audendo agendoque Respublica crescit non iis consiliis quae timidi incauta appellant.

In magnis opibus ut admodum difficile sic maxime pulchrum est se ipsum continere.

Hominem esse haud meminit qui nunquam injuriarum obliviscitur, e così via.

(2) La forma di detto portale, se non andiamo errati, è quella particolarmente famigliare a Leon Battista Alberti tanto a Firenze quanto a Mantova.

Di aspetto vieppiù formidabile doveva essere l'antico pal. Sanseverino dove una lapide indica tuttora per autore l'architetto Novello da San Lucano (a. 1470). Ne rimane una parte della facciata, tutta costruita in pietra viva a punta di diamante. Ora serve di fronte alla nota chiesa del Gesù nuovo, sostituita al palazzo sullo scorcio del XVI secolo.

sovrapposti. Codesta opera del pari che il palazzo dell'Aricia sono attribuiti ad un Giovanni Mormando, il quale, benchè napoletano di nascita, certamente si attenne allo stile fiorentino, anzi a giudicare dai detti edificii è a credere si fosse ammaestrato ed ispirato agli esempi dell'immortale Brunellesco.

Maestro Giovanni Donadio Mormando, che viene qualificato per architetto e costruttore di organi, è una di quelle figure di artisti che si desidererebbero vedere tratte fuori dalle nebbie del mito in cui rimasero fin quì avvolte, poi che il merito suo pare stia quasi in ragione inversa della scarsezza delle notizie che di lui si hanno. Nei *Documenti* del principe Filangieri egli comparisce fra i vivi in Napoli dal 1492 al 1522, anno di sua morte. Fra gli edifizi ch'egli fu chiamato ad innalzare, dei quali è da ammettere una buona parte essere andata perduta coi rinnovamenti della città, rimane tutt'ora in essere una modesta chiesetta di classiche forme, la quale se ne sta nascosta in recondito luogo della città vecchia, quasi violetta che si cela allo sguardo delle turbe. È la chiesa di Santa Maria della Stella, che ciascuno del resto può facilmente scoprire oggidì spingendosi a mezzo della nuova via del Duomo e di là a canto al civico Museo Filangieri, passando in un vicolo che conduce dietro la chiesa di S. Severo.

L'apparizione inaspettata nel mare magno di Napoli di questa piccola chiesa, col suo stile castigato e colle sue epigrafi, ha quasi qualche cosa di commovente per chi la visiti la prima volta. La facciata tripartita a mezzo di pilastri reggenti un proporzionato frontone triangolare porge un'appropriata porta nel mezzo, due nicchie ai lati, un occhio tondo nel frontone. L'autore

stesso vi appose la sua dedica in una lapide sopra la porta coi termini seguenti: *Tibi Stella Maris clarissima Ioannes Mormandus;* e in quelle sopra le nicchie: *Deposuit potentes* ed *Exaltavit humiles.* L'interno, ora affatto disadorno, ci rivela pure la qualità sua nella lapide sopra la porta che mette in sagrestia, ch'è del seguente tenore:

Ioannes Mormandus architectus Ferdinandi regis a musicis istrumentis sacellum vetustate collapsum sua pecunia a fundamentis restituit formamque in meliorem redegit an. MDXIX.

In fine volle l'architetto esprimere la devozione al suo Santo omonimo iscrivendo nel piedestallo sotto la statua del medesimo in sagrestia altra dedica seguente:

DIVO IOANNI BAPTISTAE IOANNES MORMANDUS.

In Napoli, come apparisce, l'influenza di codesto stile si mantenne in epoca più inoltrata assai che non in Toscana. Citeremo ad esempio l'elegante architettura di S. Caterina a Formello presso Porta Capuana costruita da un Antonio Fiorentino della Cava nel 1523 (un richiamo a Santo Spirito di Firenze); le facciate tuttora conservate di S. Maria la Nuova, di Regina Coeli, la cupola di S. Maria in Costantinopoli e fuori di Napoli fra altre la chiesa di Vietri presso Salerno, la di cui svelta ed aggraziata cupola contribuisce a dare vaghezza al pittoresco prospetto del paese dominante l'impareggiabile riviera d'Amalfi.

Tornando ai palazzi, non vogliamo interamente trascurare il nobile palazzo Gravina ora R. Posta, attribuito a Gabriele d'Agnolo di Napoli, benchè lo vediamo deturpato principalmente per l'indebita applicazione delle finestre del secondo piano. Dello stato primitivo ci rimane indizio parziale nei fianchi, verso i corrispondenti vicoli, dove alle finestre marmoree ben sagomate del piano nobile non è sovrapposto altro che altrettanti mascheroni ad alto rilievo, racchiusi entro appropriate incorniciature circolari.

Che il re Ferdinando I della casa d'Aragona si fosse servito a soddisfazione della propria grandezza di parecchi architetti toscani è cosa nota. Poichè non è fuori di proposito l'ammettere che ne avessero profittato anche i più cospicui privati, vorremmo nominare fra questi il nobil uomo Angelo Como, famigliare del re, il quale si fece costruire un palazzo, fortunatamente conservato, dov'è ben palese l'impronta dell'arte toscana. Situato già in un vicolo remoto di Napoli vecchia e quasi dimenticato pochi anni or sono, per un provvido accordo stabilito fra il Municipio e il principe Gaetano Filangieri vedesi ora allineato sulla fronte orientale del caseggiato della nuova via del Duomo. Una illustrazione storica e descrittiva del medesimo si legge nel proemio al catalogo del Museo Filangieri, che fu recentemente collocato nell'antico palazzo Como. Il nome dell'architetto fondatore non vi appare precisamente, ma chi ponga mente alla circostanza, che gli anni del suo compimento coincidono con quelli nei quali Giuliano da S. Gallo figura al servizio dei reali aragonesi e che il palazzo stesso porge elementi non dissimili da quelli di altri edifici architettati da Giuliano,

potrebbe ben congetturare ch'egli avesse avuto la sua parte nella creazione del palazzo Como (1).

Più sicure sono le traccie dell'operato dei fratelli Giuliano e Benedetto da Majano. Importante in vero fu l'attività spiegata in Napoli da Giuliano, il maggiore dei due fratelli, la quale va riportata al penultimo decennio del secolo XV e termina colla fine de' suoi giorni nel 1490 (2).

Il Vasari non esita ad attribuirgli il più ricco monumento di architettura e di scultura che tuttora mirasi in Napoli, cioè a dire il grande arco trionfale di Castel Nuovo. È bensì da notare che stando al comune sentimento degli storici napoletani, detto arco fu incominciato fino dal 1443 per decreto degli eletti del popolo in memoria dell'ingresso trionfale di Alfonso I d'Aragona nella città, avvenuto il 27 febbrajo dello stesso anno, nel qual tempo Giuliano da Maiano non contava che 11 anni di vita. Di più esiste in S. Maria Nuova una iscrizione sepolcrale che apertamente nomina autore dell'arco un Pietro di Martino milanese (3). Se non che le ulteriori conclusioni della critica intorno a codesto interessantissimo monumento mostrerebbero la notizia del Vasari non interamente priva di fondamento.

(1) Stimiamo utile avvertire quì che il prospetto del palazzo venne fotografato dalla nota Ditta Sommer di Napoli dopo il suo trasporto nella nuova via.

(2) Da una lettera di Lorenzo il Magnifico ad Alfonso Duca di Calabria come pure dagli istrumenti che concernono la chiesa di San Eligio al Mercato, pubblicati dal principe Filangieri, vol III, pag. 165, si rileva che Giuliano morì in Napoli nel 1490.

(3) Ecco il testo dell'iscrizione: *Petrus De Martino Mediolanensis ob triumphalem arcis novae Arcum solerter structum, et multa statuariae artis suo munere huic Aedi pie oblata a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab Ecclesia hoc sepulcro pro se ac posteris suis donari meruit 1470.*

E poichè esse ci sembrano autorevolmente riassunte dagli ultimi Commentatori del Vasari noi lasciamo ai medesimi la parola in proposito. « L'Arco trionfale di Napoli, osservano dessi a ragione, che ha molte belle ed eleganti parti, manca di insieme, di armonia e di proporzione. Quindi il parere di alcuni scrittori che quell'opera fosse in vari tempi e da maestri diversi fatta ha grandissimo fondamento, e trova piena conferma ne' documenti.

Alcune sculture rappresentano il trionfo del re Alfonso I, altre e specialmente quelle delle rivolte interne dell'arco e quelle delle valve di bronzo gettate da Guglielmo monaco figurano le vittorie di Ferdinando I, e di Alfonso suo figliuolo contro i Baroni ribelli. La diligenza de' passati scrittori ha trovato ancora i nomi di alcuni maestri che lavorarono quelle sculture; come un Isaia da Pisa, ricordato in un suo epigramma dal poeta Porcellio, e dal Filarete nel suo trattato inedito di Architettura (1) e un Silvestro Dall'Aquila celebre per la magnifica cassa di San Bernardino in questa città. Aggiungeremo noi un tal Andrea parimenti Dall'Aquila, scolaro di Donatello, del quale è parola, come di colui ch'ebbe una piccola parte in quei lavori, in una lettera del 1459, che è presso di noi e che fu da noi stampata nel giornale *Euganeo* anno 3° (Novembre 1846), ecc.

Rammenta in fine Pomponio Gaurico anche Desiderio da Settignano come uno di coloro che scolpirono nella porta del Castel Nuovo (2). Questi artefici tranne

(1) Vedi Gaye, *Carteggio*, ecc., 1, 204.

(2) *Desiderius qui Neapoli sculpsit fores novae arcis sculpsit etiam egregie marmora.*

l'ultimo precedettero assai l'andata di Giuliano a Napoli, dove fu egli chiamato non da Alfonso ma da Ferdinando I e dal Duca di Calabria, poi re Alfonso II per mediazione di Lorenzo il Magnifico, il che non può essere avvenuto che dopo il 1481, fino al qual tempo Giuliano stette a lavorare sempre in patria o altrove ma non in Napoli come apparisce dalle altre memorie che di lui abbiamo raccolte » (1).

Molto maggiore unità di concetto invece ed esemplari proporzioni si osservano nella porta Capuana in onta a certe infelici sovrapposizioni di epoca posteriore. Di questa porta si sa essere stata architettata da Giuliano da Maiano nel 1484, per ordine di re Ferdinando I, come è pure noto che il ricchissimo ornato di basso rilievo

(1) Vedi il *Commentario alla Vita di Giuliano da Maiano,* VASARI, T. II, pag. 483. — Come conferma, se non altro parziale, al detto Commentario per quanto concerne gli artisti che lavorarono in Castel Nuovo vuolsi inoltre rammentare l'opuscolo seguente: *Gli Artisti ed Artefici che lavorarono in Castel Nuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I d'Aragona* per CAMILLO MINIERI RICCIO, Napoli, 1876. In esso lo scrittore comunica una serie di curiosi documenti intorno a molti artisti ed artefici, parte indigeni e parte forestieri, i quali per ordine dei due sovrani ebbero ad eseguire in Castel Nuovo svariati lavori, ora naturalmente per la massima parte perduti, come rimasero completamente all'oscuro le capacità di coloro ch'ebbero ad eseguirli. Per quanto concerne i collaboratori all'arco di Castel Nuovo vedansi pure le ulteriori informazioni fornite dal sig. Barone nell'*Archivio storico per le provincie napoletane,* a. 1884-1885.

Fra i medesimi si può citare quel Francesco Laurana, dalmata, intorno al quale si è fatto luce in tempi a noi vicini, d'onde si ricava ch'egli operò come scultore ed incisore di medaglie successivamente in Francia al servizio di Renato d'Angiò, in Sicilia, a Napoli, indi di nuovo in Francia fino al 1490. Nè vuolsi quì pretermettere ch'egli figura appunto a Napoli nel 1474 in un documento nel quale è chiamato *mastro marmorario e riceve 50 ducati pel prezzo di una imagine fatta in marmo della Vergine SS. col Cristo in seno, la quale è stata posta sulla porta della cappella del Castel Nuovo.* È questa probabilmente la statua che si vede tuttora in posto, eseguita in grandezza alquanto inferiore al naturale, opera di un carattere un po' vago ed indeciso.

nella fascia dell'arco fu eseguito da Giovanni Merliano da Nola 1535 nell'occasione dell'ingresso di Carlo V in Napoli. Di linee ardite ed eleganti ad un tempo questa porta viene giudicata dagli intelligenti, e non a torto certamente, una delle più belle del Rinascimento italiano.

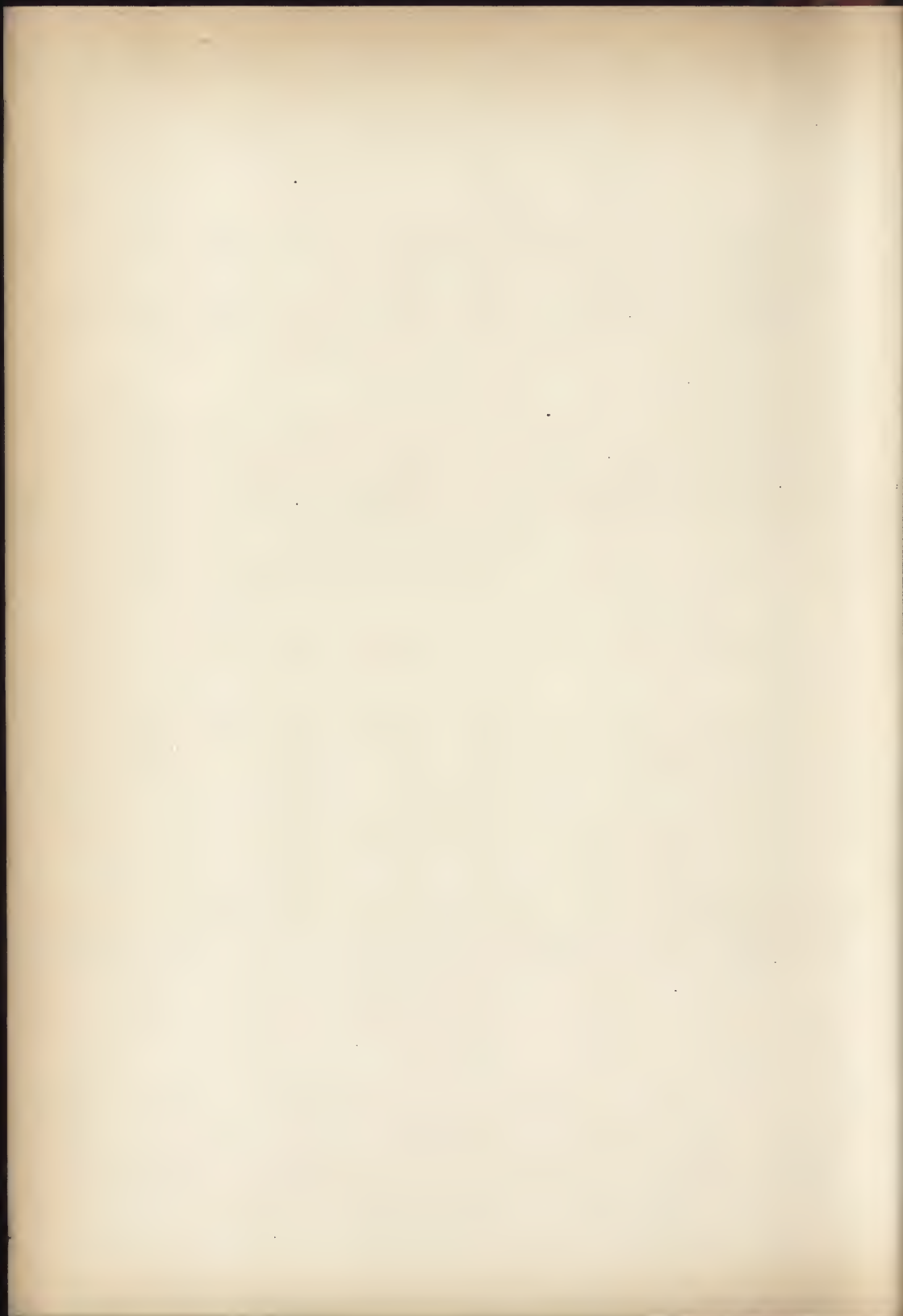
Ma l'opera più importante affidata all'ingegno del distinto architetto dovette essere quella della villa di Poggio Reale, che venne fatta innalzare da Alfonso Duca di Calabria dopo il ricupero d'Otranto dalle mani dei Turchi nel 1481 (1). Era celebrata per i condotti e per le belle fonti che l'ornavano, ma oggidì è quasi interamente distrutta, sì che per farcene un'idea fa duopo ricorrere all'illustrazione figurata che ne dà il Serlio nella sua Architettura, (Lib. III, pag. 121). L'edificio consisteva solo di due piani ricchi di arcate intorno ad un cortile quadrangolare e presentava soltanto 24 camere piuttosto piccole collocate agli angoli a tre a tre rispettivamente a ciascun piano. Era evidentemente un edificio assai aperto e calcolato per godervi l'ombra e l'aria corrente (2).

Come vi si fossero condotti i fratelli Donzelli nelle loro pitture intese ad illustrare le imprese di Ferdinando I nella guerra dei Baroni è altra circostanza naturalmente destinata a rimanere un mistero per noi.

(1) Che Giuliano da Maiano fosse l'architetto di Poggio Reale lo asserisce il Vasari e tale è l'opinione generalmente accreditata.

(2) Vedi Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, p. 194. Da ulteriori rivelazioni risulta, a Giuliano essere succeduto al soldo del duca di Calabria a Napoli Fra Giocondo nel 1492, giusta documento rinvenuto nell'*Archivio notarile di Napoli*. Vedi Filangieri, Vol. III, pag. 165. Così pure emerge dai documenti pubblicati dal Barone, che essi ebbero a chiamare al loro servizio gli architetti Luca Fancelli, Antonio di Giorgio da Settignano e il celebre Francesco di Giorgio Martini.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

MON. DI MARIA D' ARAGONA - NAPOLI.

Quanto alla parte che spetta a Benedetto da Maiano in opere di scultura sotto il regno di Ferdinando I, vi è da presumere ch'essa si colleghi con quella anteriormente iniziata da altro noto fiorentino, Antonio Rosellino, e interrotta dalla morte che lo colse verso il 1479.

In Napoli gli è nella chiesa di Montoliveto che si ritrova tuttora il loro comune campo d'azione. In codesto tempio, ch'è un vero museo d'insigni opere di scultura, le due prime cappelle, dei Terranova e dei Piccolomini, situate a destra e a sinistra dell'entrata, ci trasportano senza meno nel puro e squisito ambiente dell'arte toscana quattrocentista. Costrutte entrambe secondo il modello della ben nota cappella del cardinale di Portogallo in S. Miniato a Firenze, il Rosellino eseguì in quella dei Piccolomini la finitissima pala dell'altare in marmo bianco, dove, per servirci delle parole del Vasari, *fece una tavola di una Natività di Cristo nel presepio con un ballo d'angeli in su la capanna che cantano a bocca aperta in una maniera, che ben pare che dal fiato in fuori Antonio desse loro ogni altra movenza ed affetto, con tanta grazia e con tanta pulitezza, che più operare non possono nel marmo il ferro e l'ingegno.* Nelle nicchie laterali poi stanno le figure degli evangelisti Matteo e Marco, e di sopra i busti di S. Luca e di S. Giovanni.

Dove l'indicazione del Vasari non è interamente esatta si è nell'attribuire senz'altro allo stesso scultore il monumento sepolcrale che quivi si vede, di Maria d'Aragona, figlia di Ferdinando I e moglie ad Antonio Piccolomini, duca d'Amalfi, morta nel 1470. Questa versione, tuttora generalmente accettata in Napoli, ora

va modificata nel senso, che per quanto sia da ammettere che il Rosellino avesse ricevuto l'incarico del lavoro, fu poco stante dalla morte impedito ad eseguirlo. Tant'è vero, ch'esiste uno strumento del 1481, nel quale il duca d'Amalfi richiede 50 fiorini d'oro agli eredi del Rosellino, in restituzione di quel di più che aveva pagato all'artefice pel detto lavoro (1).

Osservando poi con occhio critico il monumento stesso, si dovrà persuadersi che le sculture che lo decorano, fatte, salvo alcune varianti, ad imagine di quelle del monumento di S. Miniato, rivelano chiaramente la mente e la mano di Benedetto da Maiano, come ebbe ad avvertire pel primo il dott. G. Bode (2). Forse fu questo il suo primo lavoro in Napoli, dove fu incaricato di poi dal Conte di Terranuova di eseguirgli la pala marmorea nella sua cappella in Montoliveto. Il soggetto principale quivi è l'Annunciazione, con una prospettiva architettonica nel fondo, la quale a vero dire contrasta alquanto colle più corrette regole della scultura di bassorilievo, mirando ad effetti che meglio si addicono alla pittura. Deliziosa invece è la serie di storiette con episodii dei Vangeli, che serve di decorazione alla predella sottoposta.

Un particolare interessante che concerne codesto lavoro si ricava da una lettera che la regina di Napoli

(1) Vedi: Vasari, T. III, pag. 95, n. 2; dove la fonte di tale notizia è additata nelle carte del monastero di S. Bartolomeo di Montoliveto di Firenze, nel diplomatico dell'Archivio di Stato.

(2) Vedi: *Italienische Bildhauer der Renaissance von W. Bode.* Berlin 1887, pag. 202.

Il contrasto fra la maniera secca ed angolosa del Rosellino e quella più molle e tondeggiante di Benedetto apparisce anche nelle fotografie fatte a Napoli e a Firenze dalla ditta Brogi nelle cappelle nominate.

scrisse al magnifico Lorenzo de' Medici ai 16 di settembre del 1489, nella quale essa prega il Magnifico che procuri di ottenere dalla Signorìa di Firenze che sia dato licenza di cavar dalla città senza spesa di gabelle le due tavole di marmo fatte pel detto conte (1).

Il carattere toscano del resto è riconoscibile in altri altari ornati di opere di rilievo, nonchè in parecchi monumenti sepolcrali sparsi per le chiese di Napoli, non dissimili da quelli che vedonsi in molte chiese di Roma. La loro forma in genere è quella di leggiadre edicole, sia ad arco sia ad architrave piano applicate alle pareti e contenenti nel loro vano il sarcofago del defunto. Ci basterà citare in proposito, per non dilungarci troppo, i monumenti della famiglia Carafa nella cappella del Crocefisso in S. Domenico, già rammentati di sopra, di gradevole aspetto tanto per la struttura architettonica quanto pel modo con cui sono ornati.

IV.

Artisti dell'Alta Italia.

Ora coll'aver indicato la manifestazione dell'elemento fiammingo, del toscano e dell'umbro nei monumenti artistici in Napoli, non si è per anco detto tutto; poichè ci rimane pure da rammentare la presenza di parecchi artisti dell'Italia settentrionale.

Fra questi, per quanto spetta alla pittura, vuolsi quì porre l'autore cui fu affidata la parte precipua

(1) Vedi: Vasari, T. III, pag. 338 nota, dove si accenna per questo documento all'Archivio di Stato di Firenze; carteggio privato de' Medici, filza 47, c. 174.

nella rappresentazione di una serie di episodii leggendarii della vita di S. Benedetto nell'antico chiostro di S. Severino; chiostro poetico e venerando, che racchiude l'annoso platano di S. Benedetto e dove, come bene ebbe ad osservare un eletto scrittore, ci sentiamo trasportati come in un oasi di tranquillità e di pace in mezzo al frastuono incessante della grande città.

Ma chi è propriamente l'autore di codesta serie di affreschi? La tradizione li attribuisce ad un Antonio Solario detto lo Zingaro, napoletano. Se non che, ove in proposito si ponga mente al cumulo d'incongruenze e d'inverosimiglianze che lo storiografo De Dominici espone nella biografia del suo Zingaro, ci s'impone senz'altro il dilemma seguente: o il Solario non è mai stato l'autore dei freschi accennati, o se lo fu la sua vita appartiene quasi ad un secolo più tardi di quanto fa lo storiografo napoletano e la sua derivazione da un preteso maestro Colantonio del Fiore che apparterrebbe essenzialmente al XIV secolo, è affatto favolosa. Quest'ultimo termine dell'alternativa ci pare il più verosimile. Per quanto la figura del Solario, quale ci viene presentata dal De Dominici vada confinata nel novero delle creazioni mitiche, è a credersi che vi rimanga pur tanto di storico da potere affermare l'esistenza di un pittore di tale nome in Napoli.

Ciò posto, ci pare che si possano addurre degli argomenti di valore tanto estrinseco quanto intrinseco per ritenere ch'egli e non altri fosse l'autore in capo della decorazione pittorica del chiostro. Anzi tutto la tradizione che gliel'attribuisce, se non ha un valore assoluto pure vuole essere tenuta in qualche conto.

Se non che, come la sua vita non può essere ri-

portata ad età così remota quale la vorrebbe il De Dominici, così la patria anzi che nel Regno va ricercata nel Veneto; circostanze codeste che si possono accertare per diverse considerazioni. Sarebbe puerile infatti il voler sostenere oggidì il primato dell'arte del rinascimento in Napoli in base al carattere e al valore dei freschi di S. Severino, giudicandoli creazioni di un artista che vuolsi morto già nel 1455, quando i particolari dei medesimi accennano evidentemente ai costumi e ai gusti della fine del secolo XV. Ch'egli poi fosse veneto lo asseverano contrariamente al De Dominici altri scrittori napoletani anteriori a lui (1).

Ora noi non ci peritiamo di asserire dal canto nostro che tale qualifica viene giustificata dagl'indizi caratteristici osservabili nei dipinti stessi. E in vero, per quanto sia d'uopo convenire che la maggior parte di essi sia stata miseramente sciupata e rifatta da un recente iniquo ristauro, pure vi rimane tanto da potervi constatare la più stretta attinenza coll'arte veneta, come venne esercitata da pittori quali un Carpaccio, un Montagna e simili, astrazion fatta dal loro superiore valore artistico.

Sappiamo bensì che vi si vollero notare delle remi-

(1) Il Zani nella *Enciclopedia delle Belle Arti* propende pure a questa versione, rammentando che corrisponde a quanto affermarono prima del De Dominici, Cesare d'Engenio nella *Napoli Sacra,* C. Celano nelle *Notizie del bello della città di Napoli,* e Pompeo Sarnelli nella *Vera guida de' forestieri* (Napoli 1713, pag. 136).

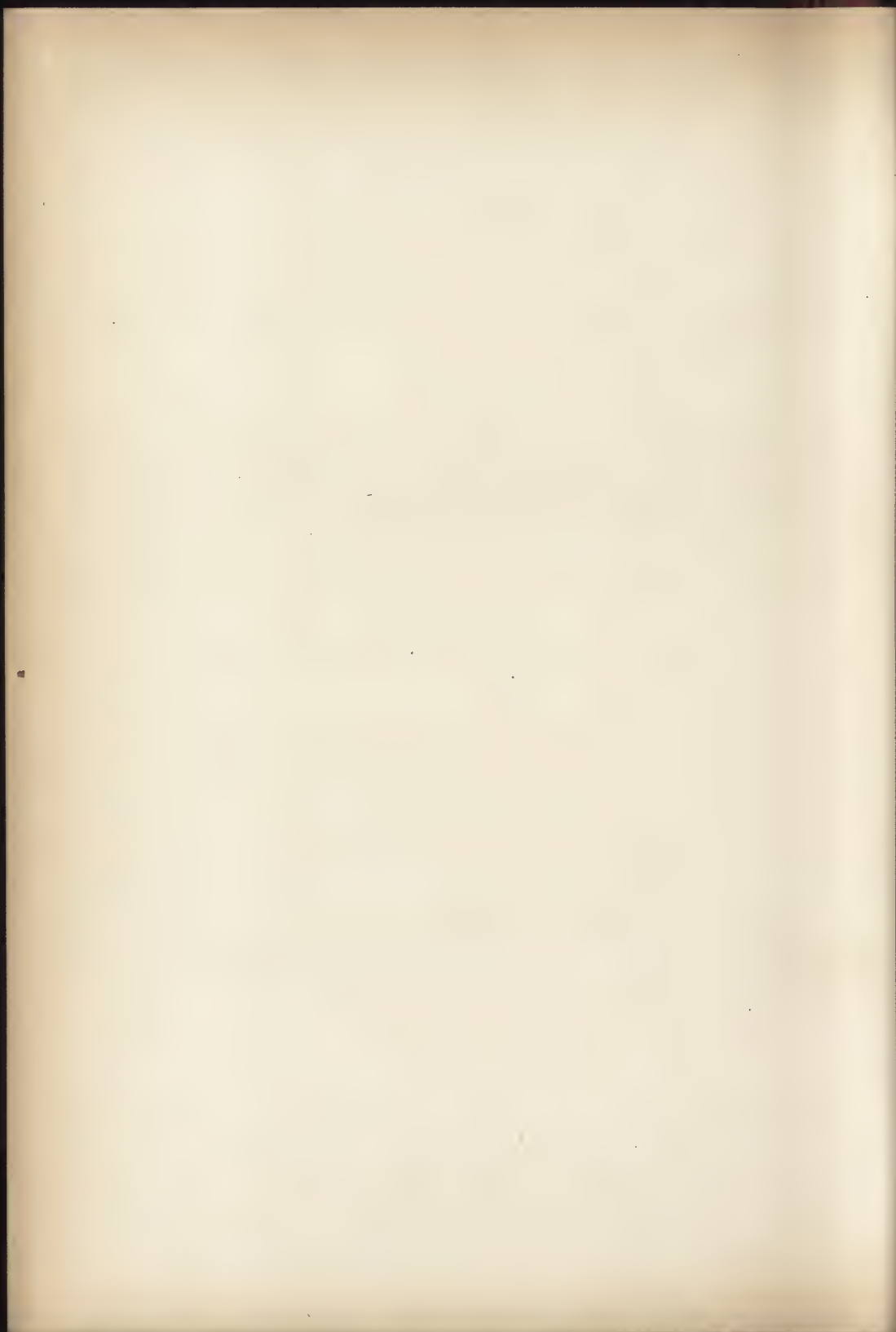
La notizia più notevole è quella fornitaci dal d'Engenio nel suo libro stampato in Napoli da Ottavio Beltrano nell'anno 1623; quivi a p. 322 si trova il seguente passo concernente i chiostri di San Severino: *tre bellissimi chiostri, il secondo fu dipinto a fresco da Antonio Solario, singolar pittore venetiano, per sopranome detto il Zingaro, il quale fiorì nel 1495.* Epoca codesta che ben s'addice all'aspetto e al carattere dei dipinti.

niscenze della scuola umbra peruginesca e che a tale opinione si attiene il signor Cavalcaselle: d'altra parte però il modo ingenuo di esporre nella evidenza dell'azione gli episodi della vita del Santo richiamerebbe maggiormente la vena narrativa colla quale i veneti suaccennati, sogliono rappresentare analoghi soggetti; le figure non hanno quell'impronta convenzionale che si avverte presso gli umbri, collo stereotipo modo di fare le pieghe e le espressioni dei volti (per quanto il quasi generale rifacimento consente si dica). Nei fondi dei quadri, dagli svariati motivi, che sono un po' meno manomessi, più che l'analogìa con quelli dal Pinturicchio (il pittore tipo per paesaggi umbri), si ravvisa l'affinità coi veneti, non solo nel modo di aggruppare gli alberi e d'indicare gli accidenti del terreno, ma in modo, che si può dire vieppiù determinato, più palpabile, nel carattere dei frequenti motivi architettonici, introdotti ad accrescere vaghezza ai singoli quadri. Infatti come certe chiese, certi colonnati, portici, campanili che vi si veggono sono affatto estranei a quanto di analogo si riscontra in Napoli, così il disegno e lo stile dei medesimi e fin anco il materiale laterizio col quale in prevalenza sono ideati è di natura tale da accordarsi con quelli dell'alta Italia e del Veneto in ispecie (1). È quanto si rileva anche dalla unita ta-

(1) È noto come sia una forma esclusivamente veneta quella dei caminetti sopra i tetti a forma allargata a guisa d'imbuto sulla cima. Ora sifatti camini caratteristici si trovano ripetutamente introdotti negli affreschi di S. Severino. (Vedi in proposito gli affreschi 4.°, 6.°, 7.° a sinistra dell'ingresso). Parimenti tipici pel veneto sono i campanili di terra cotta a larghe scanellature lungo i fianchi.

Avvertasi che l'8° e il 9° quadro dalla stessa parte sono stati un po' più preservati dal ristauro per quanto danneggiati pur essi. Non tutti i dipinti del resto sono della stessa mano. In ispecie certa lunetta colla Madonna si presenta quale opera d'altra mano, alquanto fiacca.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

AFFRESCO DELLO ZINGARO - NAPOLI

vola III, tolta da una delle stampe che accompagnano il *Cenno storico* letto all'Accademia di Belle Arti in Napoli dal socio Camillo Guerra il 10 settembre 1844.

Non conviene illudersi d'altronde circa il merito intrinseco di codesti affreschi. Per quanto vi apparisca attraente il modo semplice e candido di dare forma sensibile ai racconti della leggenda, non vi è grande elevatezza di concetto nell'espressione delle figure; le loro movenze sono alquanto goffe ed impacciate al confronto di quelle dei migliori artisti contemporanei. Rimane la parte accessoria dei fondi, nella quale non si vorrá negare all'autore una felice disposizione ad ottenere dei graziosi effetti pittoreschi, di carattere, come si disse, essenzialmente veneto.

Se non ci è dato poi di verificare altri dipinti in Napoli da attribuire allo stesso pittore, nel quale per le considerazioni esposte non siamo alieni dal congetturare il veneto Antonio Solario, sappiamo mercè le rivelazioni degli archivi che a tempo di re Ferdinando I, ossia nei due ultimi decennii del XV secolo altri pittori veneti furono chiamati a prestare l'opera loro in Napoli. Tali un certo Calvano e un certo Carluccio, entrambi di Padova, nonchè un Pierantonio Veneziano (1). Se rimanga tuttora qualche traccia del loro operato lo ignoriamo. Quello ch'è certo si è, che nella prima sala della scuola napoletana del Museo di Napoli si trovano alcuni quadri aggiudicati ad artisti napole-

(1) Vedi nell'*Archivio storico per le provincie napoletane,* a. 1884-85 la monografia di N. Barone, intitolata: *Le Cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504.* È interessante l'accenno ad una pittura di Otranto fatta da Calvano, (forse la Cacciata dei Turchi, quivi, nel 1481 per opera del duca Alfonso?)

tani, ma che analogamente agli affreschi di S. Severino accennano ad una schietta provenienza veneta.

Tali sono due tavole rappresentanti entrambe con numerose figure la scena della Crocifissione. La maggiore delle due principalmente, ch'è meno manomessa dall'altra (n. 1 del cat.) è curiosa assai per l'impronta eminentemente padovana e veneta degli ultimi decennî del Quattrocento. D'altra mano ma di analoga scuola è una lunetta col grazioso motivo del San Martino a cavallo che divide il mantello col povero (n. 3) (1).

Ben altra cosa rimane a dirsi rispetto alla grande tavola proveniente dall'altar maggiore di S. Pietro ad Aram e collocata ora nel mezzo di una parete della stessa sala napoletana. Celebrata già per un capolavoro di Antonio Solari detto lo Zingaro, nel Museo ben a torto serba la stessa denominazione, nonostante che fino dal 1884 sia stato pubblicato un documento dal quale si rileva essere stata dipinta fra il 1509 e il 1511 da maestro Antonio Rimpatta di Bologna (2).

E dire che doveva valere quale testimonianza eloquente della precocità e della eccellenza dell'arte na-

(1) « Una Crocefissione », nota il Cavalcaselle con la usuale varietà di termini di confronto, « che avrebbe potuto essere eseguita da un seguace veneto del Mantegna e di Carpaccio, ossia Michele da Verona, un S. Martino che se fosse stato trovato a Udine sarebbe stato classificato fra le opere di Giovanni Martini », combattendo egli l'aberrazione di quegli scrittori napoletani che adducono ad autori Pietro ed Ippolito Donzelli.

(2) Vedi: *Archivio storico per le province napoletane*, a. 1884, p. 91. Quivi l'articolo del princ. G. Filangeri intitolato: *Intorno a un dipinto finora attribuito allo Zingaro.* Vi apprendiamo che la grande ancona fu commessa a detto pittore dall'abate e dai canonici di S. Pietro ad Aram nel 1509 e che, condotta a termine nell'agosto del 1511, ne fu fatta la stima dai due pittori maestro Pirro Antonio di Manfredo da Bologna e maestro Simone di Antonio Petraini da Firenze. La somma da 140 ducati fu ridotta a 130.

poletana, rappresentata da un artista nato nel 1382 e morto nel 1455! Ora invece siamo certi di più cose rispetto a quest'opera istessa, e sono: 1.° che non è creazione di un artefice del Regno; 2.° che anzichè qualificarsi per opera di un'arte precoce accenna sensibilmente ad un ritardatario rispetto al tempo della sua origine; 3.° che lungi dal presentarsi per un capolavoro in genere è un dipinto meschinissimo.

Nulla di più goffo infatti e di più insulso di codesta Madonna seduta col Bambino in ornato trono, messo in mezzo a due gruppi di Santi, tutti dal più al meno rigidi e rozzi. Si può dire in fine di simile dipinto, che l'oscurità del nome dell'autore bene si accorda colla mediocrità del lavoro, e che al più, nell'ordinamento esteriore del medesimo si potrebbe ravvisare un lontano richiamo del gusto già anteriormente in voga fra i pittori di Bologna.

Un terzo aspetto pel quale ci viene presentato il pittore Zingaro dal De Dominici e da quanti s'affidarono alle indicazioni di lui è quello per cui gli viene attribuito un gruppo di opere evidentemente di origine napoletana fiamminga, cioè le principali di quelle da noi già accennate, quali sono la pala del S. Vincenzo Ferrer e quella del S. Francesco che dà la regola; di più una Deposizione in S. Domenico (cappella del Crocefisso) e un'ancona, che dal succorpo di S. Severino venne trasportata recentemente sopra un altare corrispondente al lato destro della chiesa superiore.

Inutile osservare quanto sia contrario ad ogni verosimiglianza che un pittore, quale l'abbiamo qualificato proveniente dalla scuola veneta, in epoca di spiccato individualismo, avesse appartenuto, per quanto si voglia

in tempo anteriore, alla schiera affatto distinta dei *napoletani fiamminghi*.

Passiamo ora agli artefici venuti di Lombardia.

Di Pietro di Martino da Milano insignito dell'ordine cavalleresco da re Alfonso in grazia della grandiosa opera dell'Arco di Castel Nuovo, già si è fatto menzione.

Anteriore di alcuni decennii dovette essere l'opera del suo compaesano Leonardo da Besozzo, v. a. d. le pitture murali decoranti la cappella Caracciolo, dietro l'altar maggiore di S. Giovanni a Carbonara e rappresentanti la vita, la morte e la glorificazione di Maria Vergine. Egli vi apparisce ingenuo compositore ma non molto espressivo. La migliore sua composizione vi è quella della Natività della Vergine, dove si vede quello sforzo di ritrarre dal vero qualsiasi oggetto sensibile, qual'è proprio de' pittori della prima metà del Quattrocento, v. a. d. i motivi architettonici, gli episodi casalinghi, gli arredi, le foggie del vestire, gli animali domestici e via dicendo. Altri prodotti del suo pennello del resto non si conoscono, come che trovisi menzione di certe pitture e dorature di coperte di lino da lui operate in Castel Nuovo, non più sussistenti ma nominate dai *Registri Angioini dell'Archivio di Stato di Napoli,* per le quali gli furono fatti due pagamenti distinti nel 1458 per ordine di Alfonso I d'Aragona (1).

Se ci volgiamo poi di bel nuovo all'interessantissima chiesa di Montoliveto vi troveremo da aggiungere alle manifestazioni non dubbie dell'arte toscana alcune opere di autori dell'Alta Italia. Nella cappella del sepolcro infatti, dove si giunge piegando a destra prima

(1) Vedasi il succitato opuscolo del Minieri Riccio a pag. 6.

di trovarsi presso l'altar maggiore, si rimane colpiti alla vista di uno di quei gruppi plastici a pieno rilievo con figure grandi al naturale e rappresentanti la scena del Santo Sepolcro, composta dalla figura del Cristo morto nel mezzo, disteso sul cataletto e dalle pie donne, nonchè da S. Giovanni, dal Nicodemo e dall'Arimatea. Chi ha visitato le chiese di Modena e di Ferrara, città già unite un tempo, come è noto, sotto lo stesso dominio degli Estensi, si rammenterà come vi si trovino, sia in una grande nicchia, sia in apposita cappella simili gruppi, dove l'intento precipuo dell'artefice è quello di risvegliare fra i devoti un vivo senso di pietà mediante una rappresentazione possibilmente realistica, e come si suol dire parlante del soggetto. Le figure quindi vi sono non solo fedelmente modellate secondo il naturale, ma atteggiate eziandio in modo drammatico e con segni esteriori assai marcati dell'interno dolore e della disperazione. Nelle parti accessorie nulla è ommesso di quanto possa contribuire a riprodurre la realtà delle cose, dalle rughe e dai nei del volto ai particolari più comuni del vestiario. In fine nella maggior parte dei casi vi è pure aggiunto l'effetto del colore per compiere l'effetto ingannevole.

Di tal genere appunto (benchè colorito semplicemente a finto bronzo) è il gruppo nella cappella del Sepolcro in Montoliveto a Napoli, e l'autore è, come viene generalmente ammesso, e come del resto lo prova il lavoro di per sè, quello stesso Guido Mazzoni detto Modanino o Paganino che operò a Modena ed a Ferrara sullo scorcio del XV secolo. In quelle figure il contrasto fra la vita e la morte è reso in modo assai sensibile; i devoti hanno quell'impronta individuale che li qua-

lifica per ritratti copiati direttamente dal vero; stando anzi alle Guide, il Nicodemo ci presenterebbe i tratti fisionomici dell'umanista Giovanni Pontano, Giuseppe d'Arimatea quelli del Sannazzaro, S. Giovanni in fine vi porgerebbe quelli del re Alfonso II (1). Eccoci dinanzi pertanto ad altra opera di maestro venuto di fuori, e che, come può credersi, avrà suscitato non poca meraviglia fra i napoletani pel merito dell'evidenza straordinaria. Lungi da noi del resto il volere esaltare un'arte quale è codesta, che si fa la scimia della natura e per tal via non avrebbe mai raggiunto la finezza e la nobiltà spirituale per cui si distinguono i sommi artisti, intenti per propria indole ad innalzare l'interpretazione del vero col soffio divino dell'ideale (2).

Più grato ci è il rammentare uno squisito lavoro di decorazione in bassorilievo marmoreo che comprende un intiero ambiente, ed è quello dell'ipogeo della chiesa Cattedrale di S. Gennaro. Incominciata nel 1497, per ordine del Cardinale Oliviero Carafa, questa chiesuola sotterranea si divide in tre navate, a soffitto di superficie piana, di buone proporzioni. Ma quello che maggiormente vi alletta l'occhio e che la rende una delle più graziose cose del buon tempo che

(1) Un documento del 1492, 17 dicembre, avverte che «a Guido Paganino, scultore modonese per conto del duca (di Calabria) si danno 50 ducati per il sepolcro che ha fatto al detto Signore.»

Se si riferisce al sepolcro di Montoliveto, converrà dire che la figura di S. Giovanni, se mai, ritrae le sembianze di Alfonso duca di Calabria, il quale non divenne re Alfonso II se non nel 1494.

(2) Mentre codesto così detto mortorio è la sola sua opera che ci venga additata oggi in Napoli, i documenti degli Archivi rivelano che egli ebbe ad eseguirvi in quegli anni medesimi, fra il penultimo e l'ultimo decennio del Quattrocento parecchie altre opere. Per ulteriori particolari vedasi: *La Scultura Emiliana nel Rinascimento*, di Adolfo Venturi, nell'*Archivio Storico dell'Arte*, fascicolo gennaio febbraio 1890.

si possano vedere in Napoli si è l'ornamentazione delicata onde vedonsi rivestiti i pilastri lungo le pareti e l'incorniciatura dei riparti sul soffitto, ornamentazione della quale è riconosciuto per autore un tale *Tomaso Malvito da Como* ch'ebbe a compierla nel 1504.

Vi si ha accesso per due lati aprendo dei cancelli di bronzo, bellissimi esempi pure essi di stile perfettamente concordante con quello dell'ipogeo e muniti dello stemma cardinalizio Carafa.

L'immagine del cardinale stesso in marmo bianco, figurato in atto di orazione davanti all'inginocchiatojo, dalle Guide e dai consueti ciceroni viene ingenuamente attribuita al Buonarroti, laddove apparisce in realtà lavoro poco elevato sia nel concetto, sia nell'esecuzione, condotto ad effetto verosimilmente dallo stesso Tomaso Malvito, il quale in tal caso si mostrerebbe più felice come decoratore che come scultore di figura.

Se non che le indagini praticate dal principe Filangeri e rivelate nella citata sua grande pubblicazione ci hanno messo sulle tracce di alcuni monumenti sepolcrali dello stesso autore, che sussistono ancora, dove apparisce trattata con bel sentimento anche la figura umana. Il più antico sarebbe quello che porge il sarcofago di Marino Alagno, conte di Bucchianico e di Caterina Orsini, sua moglie, visibile sul fianco destro della già mentovata cappella Carafa, ossia del Crocifisso in S. Domenico, datato dal 1477. Stà distesa la figura del marito sopra il sarcofago, quella della moglie sul fianco del medesimo in senso perpendicolare.

Simile disposizione è quella data dallo stesso scultore comasco alle effigi di Giovanello de Cuncto, segretario reale e di Lucrezia Candida sua consorte nella loro

sepoltura in una celebrata cappella nell'artistica chiesa di S. Maria delle Grazie a Capo Napoli (a. 1517-1524).

In fine per ragione di analogìa siamo indotti ad ascrivere allo stesso artista un altro sarcofago che vedesi nella chiesa di Montoliveto, nel passaggio alla cappella del *mortorio del Mazzoni.* Quivi stà esposto al lato sinistro il sarcofago del giureconsulto Antonio de Alessandro e della moglie colle rispettive figure applicate allo stesso insolito modo.

A convalidare la comune origine di codesti monumenti concorre l'attiguo grazioso sedile marmoreo, in forma architettonica delicatamente composta, con una lunetta contenente una Madonna col Bambino di rilievo, di carattere veramente lombardo. Il sedile, come si ricava dalla epigrafe, fu fatto fare insieme alla cappella per devozione del sullodato giureconsulto.

Figura inoltre spesse volte nei documenti un altro scultore lombardo, per nome Jacopo della Pila da Milano. A giudicare per altro dal monumento di sua mano, fatto per un Brancaccio Imbriaco in S. Domenico (anno 1500) non sarebbe stato artista di grande levatura.

Anche della fina e caratteristica arte dell'intarsiatura e dell'intaglio in legno si riscontrano nel Napoletano non pochi monumenti. La maggior parte certamente appartengono all'epoca barocca, ma alcuni pure si veggono più o meno conservati, appartenenti ai migliori tempi (1).

È noto come tal arte fosse con particolare gusto coltivata e condotta a perfezione da molti artefici nel-

(1) Tali le sedie corali di Monte Oliveto, di S. Severino, di S. Pietro a Majella, di S. Angelo a Nilo, ecc.

l'Alta Italia, dove si rese celebre fra tutti fra Giovanni da Verona, esaltato pel suo magistero fin dal Vasari nella vita di Raffaello Sanzio. Quivi dopo aver descritto i freschi delle stanze, egli osserva che fra Giovanni vi lavorò delle spalliere di legno, dei sedili e degli usci; ed epilogando di poi l'altre opere distinte di lui, rammenta fra altre *la sagrestia di Monte Oliveto di Napoli, e nel luogo medesimo nella cappella di Paolo da Tolosa il coro lavorato dal medesimo.*

Esistono infatti tuttora nella chiesa di Monte Oliveto delle spalliere di panche ingegnosamente lavorate a tarsìa, nelle quali si vede manifesto l'intento di produrre degli effetti di prospettiva lineare. Sono quelli che anticamente si trovavano, salvo errore, nella cappella Tolosa, ma già da tempo trasportate in un oratorio situato al lato opposto della chiesa, e che in parte, come si vede dovettero essere rifatte a nuovo.

Nè vogliamo tacere di un altro lombardo che troviamo occupato per conto dei monaci di Monte Cassino nell'insigne sede di S. Benedetto e più precisamente nella loro chiesa sotterranea, dove egli compì trentacinque seggi corali di legno, graziosamente decorati di variati intagli. Egli, come si ricava da un documento conservato nell'Archivio del Convento (1) è Benvenuto da Brescia, il quale benchè appartenga alla seconda

(1) Vedi *i Codici e le arti a Montecassino* del padre Andrea Caravita. Quivi, nel Vol. 3°, pag. 55, è riferito il testo di una dichiarazione di ricevuta scritta dall'artefice nei termini seguenti: « *Io Benvenuto da Brescia intagliatore, confesso avere riceVuto ducati quaranta dal Reverendo Padre D. Ambrosi a bon conto de l'opera che io faccio nel tugurio. Et questo fu alli 30 de augusto 1558 in Sancto germano. Io Benvenuto sopradetto ò scritto.* »

metà del secol d'oro sembra non aver abbandonato le buone tradizioni dell'epoca raffaellesca.

Di maggior importanza in fine è l'impronta recata nelle provincie meridionali da alcuni noti pittori lombardi, quali sono nominatamente Cesare da Sesto e Polidoro da Caravaggio. Ben è vero che già nel secolo anteriore un'influenza diretta della Scuola Veneta di Giovanni Bellini ci si appalesa in Sicilia nelle opere di Antonello da Messina non solo ma eziandio in quelle di parecchi seguaci suoi, mentre anche in Sicilia non si riscontra alcuna Scuola indigena degna di considerazione; ma è questo un argomento da non potersi svolgere e dimostrare convenientemente con poche parole e che merita di essere studiato e trattato da sè per le relazioni ch'esso ha colla storia della pittura in genere, sì che in questo luogo l'averlo accennato ci dovrà bastare.

Quanto a Cesare da Sesto, pittore che suscita in sì alto grado la nostra curiosità, come quello che per le circostanze della sua vita si trovò in grado di approffittare degli ammaestramenti di Leonardo da Vinci e degli esempi di Raffaello da Urbino, egli è di quel numero di artisti dei quali rimane tuttora da comporre la biografia, poichè non si hanno di lui al presente se non scarse e staccate notizie. Tanto è vero che non ci è neppur dato sapere quando e per qual via egli si fosse recato a Roma e nelle provincie meridionali dopo aver avuto la prima educazione a Milano presso Lionardo. Pure è noto che in Messina non solo egli lasciò una delle opere sue capitali, la grande tavola dell'Adorazione de' Magi, ch'è ora uno dei dipinti più preziosi del Museo di Napoli (deturpato pur troppo dal

ristauro e da brutta vernice) ma che vi creò pure degli allievi od imitatori, de' quali il principale fu il messinese Gerolamo Aliprandi (1).

V.

Andrea da Salerno ed altri regnicoli.

Che nel Napoletano pure siano a riscontrarsi indizii dell'attività e dell'influenza da Cesare da Sesto esercitata è argomento quale crediamo non sia per anco stato considerato da nessun autore ma riteniamo abbia a mostrarsi criticamente accertato.

Che se gli storici dell'arte napoletana ci presentano il loro più valente pittore del XVI secolo, Andrea Sabatini da Salerno, come diretto allievo del divino urbinate, i criterii e gli argomenti loro, come già altre volte vedemmo, non sono tanto stringenti e sicuri da non aver a soffrire eccezione e da escludere in noi l'opinione che le relazioni sue col Sanzio siano piuttosto da attribuire alla mediazione del versatile ed elegante lombardo Cesare da Sesto. L'asserzione già attribuita al Criscuolo che il loro geniale Andrea fosse stato giovinetto alla scuola di Raffaello a Roma e che egli anzi lo avesse coadiuvato nell'esecuzione degli af-

(1) La surriferita tavola di Cesare trovavasi originariamente sull'altar maggiore in S. Nicolò, ed ora vedesi sostituita da un grande quadro dell'Aliprandi del 1519, figurante la presentazione al tempio, pittura di grandi aspirazioni ma sventuratamente di pessimo gusto.

Stando al Commentario delle Vite del Vasari nell'ediz. de' classici italiani, un'altra opera di Cesare da Sesto era visibile nella sagrestia di San Domenico a Messina, rappresentante la Madonna col Bambino fra i Santi Giorgio e Gio. Battista. Non sappiamo dove si trovi presentemente.

freschi in Vaticano come l'hanno essi provata e con quali indicazioni dimostrata? E a Roma perchè non troviamo noi oggidì rammentato il nome, nè additata alcuna opera di sì gentile artista il quale supera sotto certi rispetti più d'uno dei sicuri allievi del Sanzio? Fu davvero invidia degli scrittori non napoletani come asseriscono quelli? o non è piuttosto precipitato il giudizio di chi senza solide prove e dietro congetture ed apparenze vaghe compose la storia della sua vita, come del resto era costume di fare anche rispetto agli altri artisti napoletani? Comunque sia, egli vuol essere considerato come il più perfetto rappresentante dell'epoca aurea dell'arte nelle regioni meridionali, e per tale rispetto essere chiamato ragionevolmente il Raffaello dei suoi compaesani. La sua attività quale ci è dato scovrirla nelle sue opere trovasi tutta circoscritta entro i confini del Reame, anzi non si estende molto lungi dalla sua città natale e da Napoli. Gli è solo in quei luoghi quindi che noi possiamo imparare a conoscerlo e ad assegnargli il posto che propriamente gli compete.

Non sappiamo se gli archivi napoletani avrebbero per avventura ulteriori dati da fornirci intorno alla sua vita. Scarsi quali sono presentemente, non ci rimane quasi altro indizio di lui all'infuori di quanto sussiste delle sue pitture.

Nulla che ci accenni con qualche fondamento il tempo della sua nascita, tuttochè il De Dominici la ponga intorno al 1480. A giudicare da suoi prodotti saremmo indotti a ritenerla alquanto posteriore, poichè questi hanno l'apparenza di appartenere tutti all'epoca matura dello stile così detto raffaellesco.

Una strana ed enigmatica comunicazione intorno al

medesimo è quella che ci viene offerta da Gerolamo Calvi nella sua opera intorno agli antichi lombardi. In essa egli avverte che nell'anno 1513 si trovavano in Napoli Andrea da Salerno e il milanese Andrea Solari intenti a dipingere insieme una cappella nella chiesa di S. Gaudenzio, soggiungendo che in quella pittura veniva riunita la bellezza della maniera di Raffaello con quella di Correggio (1).

Ecco una notizia che ove fosse pienamente attendibile non sarebbe priva d'interesse per noi; ma vi è in realtà molto da sospettare che fosse fondata sopra un equivoco. Nè le opere del sunnominato pittore milanese nè alcun altro cenno stanno ad indicare ch'egli si fosse mai recato nelle provincie meridionali. Oscura riesce d'altra parte e veramente enigmatica la fonte alla quale si riferisce per tale comunicazione il Calvi; sicchè alla perfine noi siamo indotti a credere o che il Solario da lui inteso fosse il misterioso Antonio, o che lo scrittore avesse scambiato un lombardo con un altro, cioè Andrea Solari con Cesare da Sesto, della cui operosità nell'Italia media e nella meridionale si hanno indizii non dubbi. E valga il vero; già dal Vasari apprendiamo nella vita di Baldassare Peruzzi che un Cesare milanese ebbe a decorare insieme al suddetto certe stanze nel Castello d'Ostia presso Roma, le quali pur troppo più non esistono (2). Che sotto l'appellativo di Cesare milanese sia da intendere Cesare

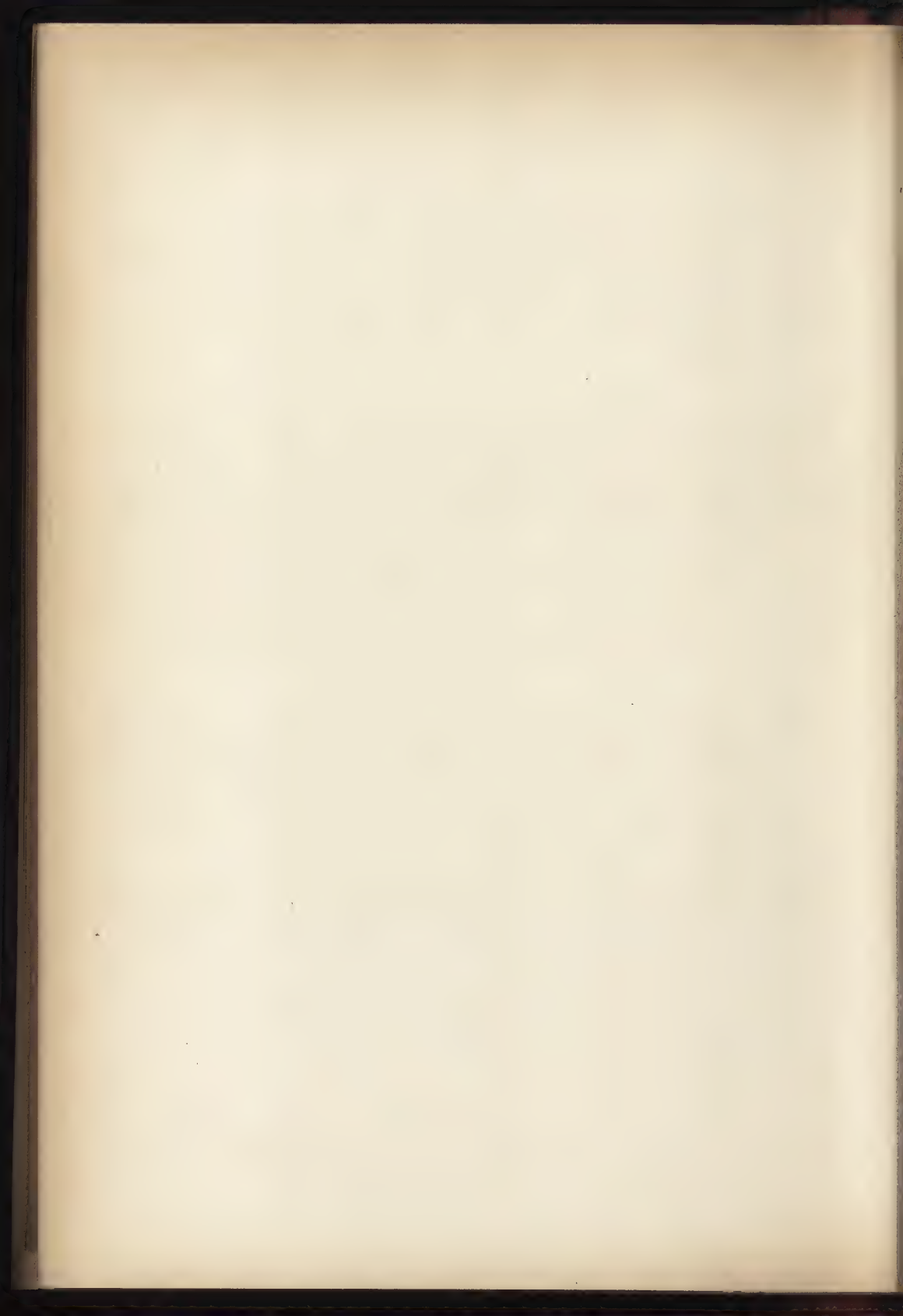
(1) Vedi *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il Governo dei Visconti e degli Sforza raccolte ed esposte da* Girolamo Luigi Calvi. Milano, Tipog. Pietro Agnelli, 1865. La notizia surriferita trovasi nella parte 2.ª di detta opera a pag. 277.

(2) Vedi Vasari, T. IV, pag. 592.

da Sesto, mentre Sesto come si sa è paese assai prossimo a Milano, è assai probabile, tanto più che le opere sue accennano chiaramente a relazioni con Raffaello in Roma. Se altro non vi fosse di lui basterebbe a dimostrarlo la sua importante pala fatta per la parrocchiale di S. Rocco a Milano e che attualmente appartiene agli eredi del Duca Lodovico Melzi nella stessa città, dove ti si presenta una Madonna seduta sulle nubi col divino Bambino tutta ispirata sulla celebre Madonna di Foligno del Sanzio.

Ma questo esempio non è isolato, bensì a sostegno del nostro assunto ci occorre di rammentare quì un altr'opera di pittura che ci rivela pure lo studio fatto da Cesare sulle opere dell' Urbinate, mentre sopra luogo viene attribuita senz'altro ad Andrea Sabatini. Consta di sei tavole già formanti la pala dell'altar maggiore nella chiesa del Convento di S. Trinità della Cava presso Salerno, da dove già da tempo furono tolte mentre presentemente l'amatore può vederle raccolte nel locale di una piccola pinacoteca di ragione demaniale nel Convento stesso. In essi, a chi le osservi spregiudicatamente, rivelansi così spiccatamente espressi i tratti caratteristici di Cesare, come sarebbe a dire il suo colorito vago ma molle alquanto, il modellato a linee mosse ed esagerate, le fattezze dei volti spesso troppo leziose per potersi dire piacenti e belle, che il fatto dell'essere state alcuni anni or sono riconosciute e revocate a loro autore per parte di un conoscitore quale il Senatore Giovanni Morelli, ci sembra altrettanto stringente e semplice nello stesso tempo quanto quello con cui ebbe a rimaner dimostrato il noto problema dell'ovo di Colombo. La tradizione leo-

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

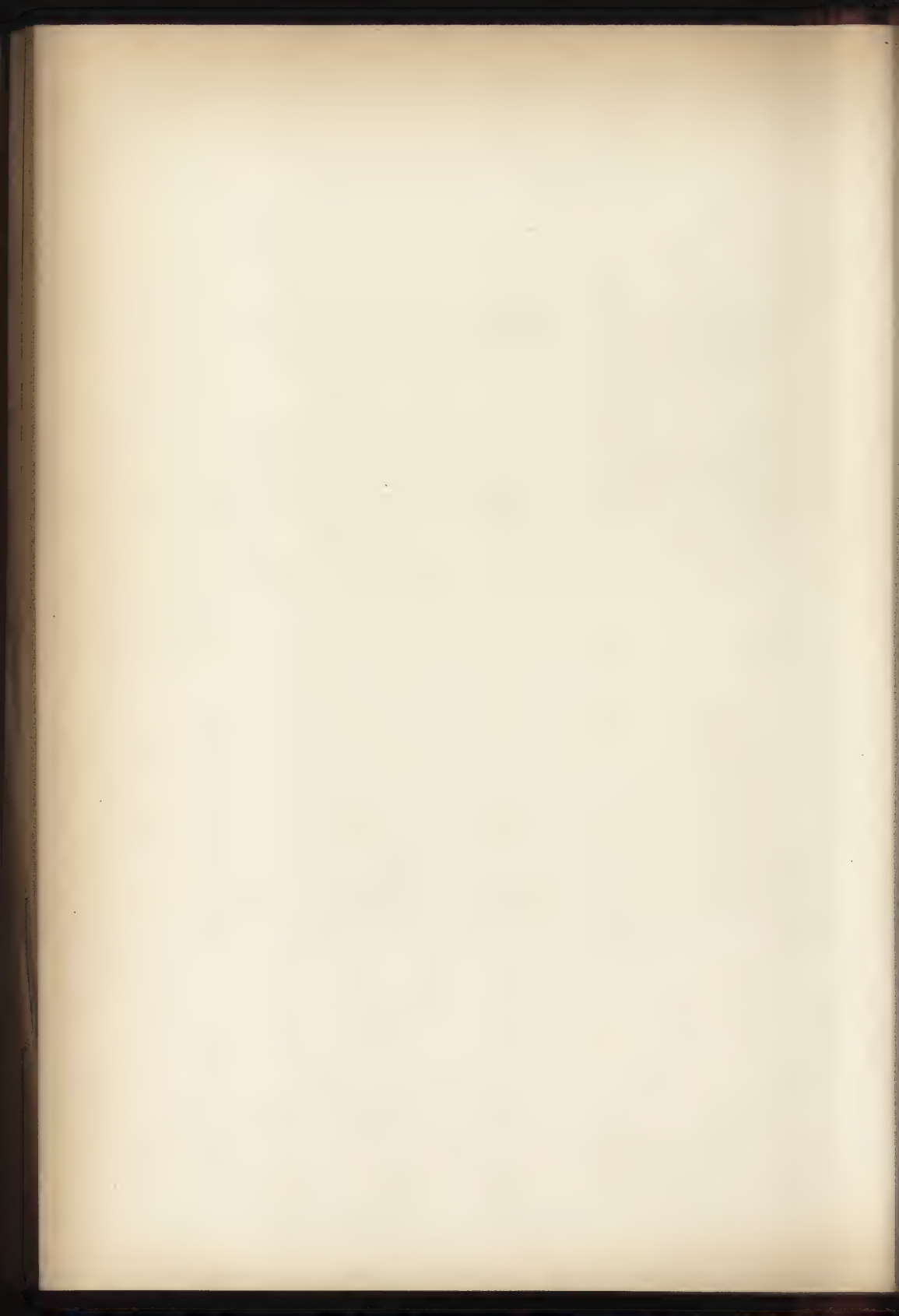
BATTESIMO DI N. S. DI CES. DA SESTO - PINAC. DELLA CAVA.

nardesca unita all'influenza di Raffaello vi fanno capolino in modo quale non si riscontra se non nel noto pittore milanese, la composizione della Madonna col Putto sulle nubi con cinque angioletti attorno è di nuovo assai simile, come accennammo, a quella della Madonna di Fuligno. Se non che vi si scorge un fare già sensibilmente più ricercato di quello del massimo maestro, una smania pel grazioso e pel ridente che oltrepassa un giusto limite; d'altra parte però un disegno più accurato e più finito di quanto riscontrasi in Andrea Sabatini. Le altre tavole raffigurano il Battesimo di Cristo, che diamo riprodotto nella Tav. IV, dove le forme del nudo ci richiamano l'altro quadro di simile soggetto dell'autore nella raccolta del Duca Scotti a Milano, e le quattro immagini a mezza persona dei Santi Gregorio, Benedetto, Paolo e Pietro (1). Considerata l'importanza di questo complesso di pitture riesce assai rincrescevole l'osservare come esse ad eccezione della Madonna ch'è ben conservata siano tempo fa cadute in mano di inesperto ristauratore; il quale ne fece scempio parte ridipingendole e svisandole, parte intaccando audacemente e lasciando svelati i colori originali.

Ora quello che noi desidereremmo sapere si è come queste tavole sieno pervenute in quel luogo e principalmente in qual modo si siano trovati fra loro il vero ed il preteso autore delle medesime, dovendosi ad ogni modo ritenere che la qualifica di autore dell'opera si addica propriamente al maestro lombardo, per quanto sia pure ammissibile che il Salernitano vi avesse avuto

(1) È tratta da una fotografia della ditta Brogi la tavola rappresentante il Battesimo.

mano a darle compimento in qualche parte. Ma intorno a ciò altro non ci è dato affermare se non la verità di tale contatto, che viene accertato dall'osservazione comparativa delle opere loro e ci comprova anco una volta la tendenza già osservata nel naturale napoletano a ricevere anzi che a dare un indirizzo od un carattere alle manifestazioni nel campo dell'arte, non potendosi in alcun modo sostenere il ragionamento inverso senza contrastare a quanto c'insegna lo sviluppo storico delle diverse scuole italiane. Nonostante devesi riconoscere che Andrea Sabatini più di ogni altro esplica nell'operato suo certe qualità veramente meridionali; in ispecie un modo spontaneo e facile di esprimere i concetti pittorici che lo qualifica per un vero improvvisatore dotato di un naturale senso artistico e capace di felici ispirazioni, alle quali egli sa dar corpo con grazia non comune, mentre in complesso poco si cura del finito e del corretto nella esecuzione.

Il classificare le di lui opere in ragione del tempo in cui si succedono riesce quindi quasi cosa impossibile. Se si avessero a considerare fra le sue prime quelle che presentano maggior castigatezza di disegno crediamo tali siano le due pale eseguite pel duomo della sua città natale. Di queste l'una racchiusa entro l'originaria cornice trovasi tuttora nella cappella detta del Sacramento, e rappresenta il Redentore morto e giacente sul piano anteriore, pianto dalla Beata Vergine e da altri quattro santi. Soggetto assai difficile a trattarsi anco dai migliori artisti, il nostro Andrea non vi riescì a soddisfazione di chi contempli la sua pittura, poichè quel cadaverc nel mezzo, dalle membra realisticamente cadenti e rigide, turba assolutamente colle

ADORAZ. DE' MAGI DI ANDREA SABATINI - MUSEO DI NAPOLI.

sue linee antiestetiche l'armonia della composizione. Attraente e graziosa invece è l'altra tavola che già da tempo venne trasportata nel Museo di Napoli e che ha per argomento la Madonna e S. Giuseppe col Bambino cui vengono a fare omaggio i tre Re Magi (n. 33 del catalogo, prima sala dei Napoletani). Bella e ben bilanciata vi è la composizione delle linee, arioso il fondo, le tinte in genere dolcemente sfumate e i colori in gradevole accordo fra loro. L'atto di profonda devozione col quale il primo re si prostra ai piedi del divin fanciullo è espresso con molta efficacia; la figura della Vergine si presenta avvenente e fina, e il suo atteggiamento ci rammenta alquanto quello che tiene nel quadro della Sant'Anna di Leonardo al Louvre. (Vedi Tav. V.) (1).

Se nella stessa sala volgiamo lo sguardo alla parete attigua, eccoci dinanzi altra aurea opera del napoletano Raffaello (n. 24). Ma perchè mai fu collocata tanto in alto, mentre il posto d'onore, di sotto, è accordato ad un inqualificabile trittico attribuito ai Donzelli? E in generale vorremmo sapere, perchè non si è avuto maggior cura nell'ultimo ordinamento della regia pinacoteca, di disporre i quadri in modo che i più importanti e i più pregevoli potessero essere nel miglior modo possibile veduti ed apprezzati? È questa una mancanza che, anco astrazion fatta dell'infelicità del locale per sè stesso, della classificazione evidentemente erronea spesse volte, e della condizione non che della qualità di molti fra i quadri della raccolta, colpisce

(1) Altra tavola del Sabatini collo stesso soggetto diversamente trattato stà nella sagrestia dei Girolomini. Le sembianze dei re Magi quivi paiono ricavate da modelli viventi.

ogni visitatore intelligente di codesto riparto del nobile Museo.

Comunque sia l'opera succitata del nostro Andrea rallegra qual raggio di sole il grande e squallido salone dove si trova. È il vescovo, che tu osservi seduto nel mezzo, il benefico S. Nicolò da Bari, rappresentato in relazione contemporaneamente a tre ingenue leggende che di lui si raccontano. C'insegna l'una come egli venisse incoronato da due angeli dopo esser uscito di prigionia ingiustamente sofferta; le tre giovinette graziose poi che a lui reverenti si accostano sono le fanciulle di Mira, le quali per mancanza di mezzi di sussistenza dal padre loro stavano per essere dirette a vita disonesta, quando il Santo le salva beneficandole col dono di tre palle fattesi d'oro; a queste finalmente s'aggiungono i tre infelici condannati per ordine del prefetto Eustazio e che vedonsi inginocchiati per riconoscenza a' piedi del Santo che ne ottenne la liberazione, mostrando per anco le corde legate al collo.

Il tutto vi è dipinto dall'artista colla più candida compunzione, con una freschezza ed una vita d'una spontaneità affatto meridionale; e all'effetto lieto e sereno contribuisce pure il fondo di cielo limpido e puro e il paesaggio vago con roccie e castella che ben riflette l'aspetto di natura incantevole quale quella dell'aprico golfo di Salerno.

Se una certa attinenza con Cesare da Sesto si sente già in dette pitture, in modo vieppiù sensibile si presenta nella pala graziosissima di Andrea Sabatini che trovasi ora ripetutamente ristaurata sul secondo altare a destra della chiesa di S. Severino e stava già nel succorpo della medesima. Gli è in codesta pala che il

geniale autore si svela più spiccatamente come emulo dell'artista milanese, ch'egli supera, si può dire, per vera e naturale grazia, mentre gli è inferiore per finezza ed accuratezza di disegno. È divisa in sei parti, dove quella di mezzo nell'ordine inferiore rappresenta la Madonna seduta sulle nubi col divino Putto seduto in atto scherzoso, mentre tiene un cardellino posto sul braccio della Madre. Sorgono fra le nuvole parecchie figure di angioletti infantili disposti a due a due ed intenti a far musica con diversi istrumenti; figurine eteree ed altrettanto ingenue quanto è ridente e graziosa nell'aspetto quella della Vergine. Ma fra tutte la più soave e poetica tuttochè non esente di scorrezioni di disegno è l'immagine di S. Giustina, cinta di rose la fronte, nello scomparto a sinistra della Madonna, alla quale fa riscontro dall'altro lato il S. Giovanni del deserto. L'ordine superiore della pala riesce meno godibile, e pel soggetto (la Crocifissione ed alcuni Santi) e perchè è assai ricoperto ed insozzato dal ristauro.

Ma per tornare alla città natale del Sabatini noi vi troviamo alcuni altri indizi della sua operosità. Tali sono due tavole, pur troppo in pessima condizione, l'una al secondo altare a sinistra in S. Agostino (Madonna fra due Santi) (1), l'altra in S. Giorgio (secondo altare a destra), tavola considerevole, in origine certo fra le sue migliori creazioni per garbo di composizione e grazia nelle arie e nelle movenze. Quivi alle immagini della Vergine e di quattro altri Santi egli aggiunse quella di una devota e nel gradino del trono inscrisse la data 1523, quasi unica segnatura che ci fu dato

(1) I due Santi Agostino e Paolo a lato dell'altare maggiore, a lui attribuiti, non si possono se non ascrivere alla scuola.

scorgere nelle opere di Andrea, che, come si vede, non pensò mai di firmarle col proprio nome. Ciò del resto è consentaneo al suo fare affatto estemporaneo e senza pretensioni che più o meno si palesa in tutte le opere sue.

Anche nella vicina Eboli conservasi una sua grande tavola nella sagrestia di S. Francesco. Come che abbandonata e ridipinta grossolanamente vi si nota tuttora un bell'andamento di linee e un concetto largo e grandioso. Vi figura la Madonna seduta in alto sulle nubi col Bambino, con parecchi Angeli in giro, abbasso S. Giovanni che stà scrivendo il Vangelo, e S. Francesco, lo sguardo estatico rivolto al Redentore.

Che del nome del Sabatini si sia talvolta abusato citandolo fuori di proposito è cosa che diremmo quasi s'intende da sè. Ce lo attestano fra altre certe attribuzioni delle Guide nella chiesa di S. Domenico e nel Museo Filangeri, concernenti opere che non si accordano affatto col suo stile e che accusano manifestamente un'origine posteriore.

Non vediamo invece perchè sia aggiudicata alla scuola e non al maestro stesso certa tavola rappresentante la Deposizione dalla croce (n. 35 al Museo Nazionale) nella quale, benchè si presenti tutta imbrattata da indegno ristauro e da orrida vernice, pure si scorge quella impronta fra il lombardo ed il raffaellesco che è tutta propria e specifica del nostro Andrea (1).

(1) Il N. 5 (un'Adorazione de' Magi) e i N. 12 e 17 (due figure di Santi) sono pure aggiudicati alla Scuola; sono lavori assai tirati via e scorretti ma nulla meno affatto nello spirito del maestro. Ch'egli del resto si fosse associato nelle sue imprese pittoriche degli aiuti o scolari ce lo farebbero argomentare certe sue pale in alcune chiese di Napoli non rispondenti in tutto al suo fare sciolto ed elegante e al suo chiaro e

Finalmente per non ommettere quanto avvi di più attraente di mano sua nel Museo dobbiamo rammentare tre tavolette a piccole figure (n. 28, 30 e 34) rappresentanti l'una il miracolo di S. Francesco davanti le mura di Gubbio, mercè il quale ammansò un lupo, pittura di concetto amenamente ingenuo ma sgraziatamente assai sciupata dal ristauro (pur certamente creazione di Andrea e non della scuola come vuole il catalogo) le altre due raffiguranti episodii della vita di S. Benedetto, v. a. d. quello ove il Santo riceve nell'ordine i giovanetti Mauro e Placido, poi dove definitivamente li veste dell'abito monastico. Queste ultime veggonsi pennelleggiate a rapidi tratti, quasi a modo di abbozzi, ma si distinguono per sì naturale grazia e vivacità, che davvero non si saprebbe immaginarsi altra cosa così tenue eppure tanto fornita di quel soave aroma che emana dalle manifestazioni del secolo d'oro dell'arte.

Dette tavolette, non sappiamo per quale destino, andarono disgiunte da sei altre che completano la serie e si trovano in una sala ridotta ad uso di pinacoteca nel celebre convento di Montecassino, risplendenti per gli stessi pregi e provanti del pari la mirabile facilità con cui l'autore sapeva dar corpo alle creazioni del

gajo colorire. Tale fra altre la grande tavola dell'altar maggiore in S. Giorgio dei Genovesi, che porge oltre ad una Madonna maestosa con angeli in alto, tutta sua, la scena tradizionale del cavalleresco patrono di Genova, quella cioè a dire della liberazione da lui operata della regale donzella dalle orride fauci del drago. Quest'ultima parte vi è alquanto rigidamente e goffamente espressa, sicchè ci fa pensare o superasse il potere del maestro o fosse eseguita da mano estranea.

Lo stesso valga più o meno per la pala in S. Maria delle Grazie posta ivi al primo altare del braccio sinistro della croce, della quale si discorrerà più avanti.

pensiero (1). È da credere ch'esse anticamente andassero unite ad una grande pala nella chiesa del convento, rimossa di là allorchè nel seicento fu data nuova forma e nuovo ampolloso ornato alla chiesa stessa. La tavola principale sarebbe quella che attualmente conservasi nella grande sala di scuole diverse nel Museo Nazionale di Napoli, nella quale il Sabatini ebbe a dipingere il Santo fondatore del convento di Monte Cassino pontificalmente seduto in trono coi Santi Mauro e Placido a lato e i quattro Dottori della Chiesa di sotto. Se non che quì l'autore si presenta sotto l'aspetto suo meno favorevole e nelle grandi dimensioni mostra più spiccatamente i difetti che gli sono propri.

Quella stessa fugacità nell'esecuzione che non disdice alle piccole tavole degenera nella pala in un non so che d'incolto e di vacuo; i volti sono privi di espressione; certe sue forme non belle (in ispecie lo sviluppo esagerato che suol dare al padiglione dell'orecchio) l'andamento alquanto rozzo e convenzionale delle pieghe dei panni vi spiccano in modo spiacevole. La tavolozza sempre da buon cinquecentista raffaellesco.

Che il Sabatini fosse stato ripetutamente a servizio dei Monaci di Montecassino ne fanno fede oltre alle sue opere parecchi documenti tuttora conservati nell'archivio di quell'insigne cenobio. È merito del padre Andrea Caravita l'averli resi di pubblica ragione nella

(1) Vi si vede S. Benedetto che benedice S. Mauro — il miracolo di una liberazione operato da S. Benedetto. — S. Benedetto che dà la regola ai suoi seguaci — S. Benedetto che risuscita un Bambino (assai ridipinto) — S. Benedetto che risuscita un monaco caduto sotto le rovine di un muro del Monastero (pure ridipinto) — finalmente: S. Benedetto stesso morto sul cataletto e circondato da' suoi monaci (quivi si scorgono ritoccate le teste).

sua opera dottamente elaborata: *I codici e le arti in Montecassino;* opera in tre volumi pubblicata or sono pochi anni dalla stamperia del convento stesso. Se ne ricava che il nostro pittore due volte avesse lavorato per Montecassino, avendovi egli ricevuto dei pagamenti dapprima nel 1518, di poi nel 1529 (1). Vi si palesa inoltre l'anno in cui venne a morte, che fu il 1530, cioè a dire quindici anni prima di quello che accenna cervelloticamente il De Dominici.

In quel tempo il Sabatini erasi trasferito a Gaeta dove dicesi trovarsi tuttora sull'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata un suo quadro rappresentante appunto l'Annunciazione che avrebbe ad essere il suo capolavoro. Dalle disposizioni autentiche del suo testamento che viene parimenti riferito dal Caravita apparisce che egli vi avesse espresso il desiderio di essere sepolto a Gaeta precisamente, lo che ebbe poi a verificarsi (2).

In fine apprendiamo più oltre come nel 1531 fosse stato nominato tutore dell'erede di Andrea Sabatini, quale fu il di lui figlio Gio. Battista, un tale maestro Severo da Jerace (3).

Lo stabilire un nesso fra le date suaccennate e le opere che si veggono oggidì nel Convento di Montecassino, è impresa malagevole, parte in causa dei mutamenti effettuati nei secoli successivi, parte per non essere bene precisati i soggetti nelle polizze di pagamento. Per certo vuolsi sostenere che buona parte delle pitture quivi operate da Andrea furono disperse,

(1) Vedi Vol. III, pag. 20 e seguenti.
(2) Vedi il detto testamento riportato a pag. 31, vol. III.
(3) V. vol. III, pag. 24.

mentre gliene furono attribuite altre posteriormente che il critico non può ammettere giudiziosamente per lavori usciti dalle sue mani (1).

Nella sala dove trovansi ora riunite varie pitture appartenenti al convento, si riconoscono tuttavia parecchie opere manifestanti attinenze più o meno dirette col Salernitano. Di lui stesso è indubbiamente, oltre alle sei tavolette coi fatti di S. Benedetto già citate altro dipinto sul legno, di grandi proporzioni, dove è raffigurato nel mezzo S. Benedetto quando egli riceve i santi Mauro e Placido, che gli vengono presentati dai rispettivi loro padri in presenza del popolo spettatore; nel fondo il cielo veduto di sotto un'arcata. Danneggiato da intemperie e ridipinto nel mezzo, dovette certamente essere opera non senza pregio in origine. — Peggio ridotta, anzi quasi rifatta, tanto da potersi a stento riconoscere per opera di Andrea è una tela con S. Placido benedicente un devoto monaco al cospetto di doppia turba di spettatori.

E che diremo di certa tavola quadrata rappresentante il Battesimo di Cristo ed attribuita ad un tale Filippo da Napoli, se non che essa ha l'apparenza di un'altr'opera del Sabatini, molto palesemente influenzata da Cesare da Sesto ma sensibilmente male intesa e scorretta nel disegno? (2).

Passando di là alla vicina cappella del Collegio,

(1) Reputiamo non sue ma al più della scuola due tavole quadrilunghe e due a forma triangolare contenenti parecchie immagini di Santi Vescovi, ora appese nella sala della pinacoteca del convento, che il Caravita gli attribuisce sulla fede di un cronista del Seicento (un Medici che scrisse nel 1610).

(2) Si presenta per opera presumibilmente di uno scolaro, o meglio di un tardo seguace di Andrea una tavola di un S. Girolamo penitente segnata: *Oratius Russo (sic) neapolitanus faciebat 1582.*

eccoci di subito dinanzi agli occhi una grata apparizione, un'improvvisazione felice, vale a dire del nostro Andrea! Gli è la pala dell'altare dove con raffaellesca eleganza egli dipinse la Beata Vergine seduta col Bambino Gesù rivolto verso il S. Giovannino che gli viene porgendo dei fiori; ai lati le Sante Giustina e Scolastica, il tutto sopra un fondo di architettura e di cielo. Lavorata apparentemente con molta facilità e disinvoltura avrebbe ad appartenere all'età più avanzata dell'autore.

Ci rimane finalmente da rammentare un'altra sua qualità non insolita a vero dire fra i pittori del Rinascimento, intendiamo cioè quella di pittore frescante. C'insegna il Caravita, grazie alle sue indagini, che pel convento di Montecassino egli ebbe a dipingere due cappelle a fresco, le quali andarono rovinate allorchè venne rifatta la chiesa. Ci è grato tuttavia poter attestare che in essa esiste tuttora una lunetta dipinta sul muro, la quale benchè piccola e modesta cosa, e non scevra di danni pur essa, meriterebbe essere tenuta in maggior conto di quanto vien fatto, essendo una creazione oltremodo gentile e gustosa, certamente della miglior epoca dell'autore. Vi è rappresentata nel mezzo una candida Madonna, dall'aspetto fresco e giovanile, dal tipo lombardo-raffaellesco, seduta davanti una cortina a colore, col Bambino ignudo sul ginocchio destro, vivacemente mosso; il vano del semicerchio dai due lati è abilmente occupato da due verginali figure di angeli adolescenti che si accostano graziosamente animati al divin Putto. Questo gioiello di pittura venne ritrovato alcuni anni or sono in una cappella della chiesa dietro una grande e farraginosa tela dipinta

da un seicentista. Il fresco di Andrea avrebbe meritato di essere ridonato alla luce del giorno, e noi deploriamo che quei venerandi Padri, pur sì benemeriti per coltura e per dottrina, non siensi decisi a fare il sacrificio di una decorazione più sontuosa per dar campo ad un'opera pregevole del più valente fra gli antichi artisti loro famigliari.

Il suo modo di pennelleggiare pronto e spedito dovette fargli riescire comodo e gradito il dipingere a fresco. È presumibile che parecchie sue opere murali siano andate perdute coll'azione del tempo e del martello demolitore, non solo a Montecassino ma anche in altre parti del territorio napoletano e nella capitale in ispecie, la quale com'è noto ebbe a subire nei secoli successivi mutazioni considerevoli nella sua costituzione edilizia. Noi osserveremo soltanto che il Sabatini dipinse a fresco una cappella nel convento della Cava, v. a. d. la cappella mortuaria, rappresentandovi un S. Benedetto seduto in mezzo a molti monaci del suo ordine ed un grandioso Giudizio Universale; se non che queste pitture sono ora rese presso che invisibili in causa di ulteriori costruzioni fatte in quel luogo che privarono di luce la cappella.

A Napoli lo troviamo come frescante in un atrio, o meglio semplice passaggio dal primo al secondo cortile nel ricovero degli Incurabili. Pitture malmenate dal tempo e dall'azione atmosferica, il poco che ne rimane è pure interessante come impronta genuina del procedere vivace e spontaneo, quand'anche trascurato, dell'autore, incaricato d'illustrarvi alcuni fatti della vita del Santo Patrono di Napoli. Riempivano sei scompartimenti sulle pareti con composizioni a figure poco

minori del naturale. L' egregio Prof. Burckhardt nel suo *Cicerone* stima non a torto ch'esse rappresentano quanto di più spiritoso Napoli possiede fra le produzioni sorte sopra luogo nell'epoca aurea dell'arte. « I concetti di Andrea, soggiunse, sono semplici e belli; egli non dipinge se non quel che pensa e non già quel che per qualsiasi movente pittorico mirasse a produrre un determinato effetto. » Queste composizioni, esposte quali si trovano da tre secoli e mezzo in un'ambiente alquanto umido vanno deperendo per così dire a vista, sicchè una sola si conserva oggidì visibile nel suo insieme, ed è quella dove il Santo, standosene in mezzo al suo popolo devoto, con un cenno scongiura da lungi il minaccioso flagello dell'eruzione del Vesuvio. Che il racconto di tale atto di trascendentale autorità fosse vivamente impresso nell'animo del popolo napoletano (e crediamo lo sia anche oggidì) non avvi luogo a dubitarne. Nè gli autori sacri del paese trascurarono di affermarlo, come fece per esempio il De Lellis laddove esclama con enfasi ascetica affatto meridionale: « E che saria di Napoli senza la protezione di S. Gennaro, dal quale ogni suo bene e mantenimento riconosce, o sia in liberarla dall'incendio dell'acceso Vesuvio, tante volte estinguendolo, o dalla strage del crudel morbo pestilenziale, o dall'oppressione di barbare nazioni o dalla penuria dei viveri? » (1).

La volta del vestibolo è formata da un sistema di archivolti concentrici, secondo il consueto sistema di costruzione del tempo, nel mezzo del quale sta dipinto il Padre Eterno in mezza figura ed all'intorno uno

(1) Il passo trovasi nelle *Aggiunte di De Lellis alla Napoli sacra dell' Engenio.*

svolgimento di rabeschi, nei quali non si può disconoscere l'influenza del gusto raffaellesco, quale del resto si andava propagando in quell'epoca per tutta Italia.

Ci asteniamo dal menzionare le altre opere murali dal De Dominici attribuite al Sabatini e che attualmente sono perdute, tanto più in quanto non si saprebbe asserire se i suoi giudizii in proposito abbiano retto fondamento.

Nè ci sapremmo rendere garanti tampoco del racconto concernente la sviscerata amicizia che si sarebbe stabilita fra il suddetto pittore e Polidoro Caldara da Caravaggio, e che si sarebbe apertamente manifestata allorchè quest'ultimo, abbandonata Roma dopo il famoso sacco del Borbone nel 1527, si recò a Napoli, indi a Messina, dove finì i suoi giorni.

Di una dimora di Polidoro in Napoli non mancano gli indizi, come che si siano smarrite le di lui opere fatte per le chiese di Santa Maria delle Grazie e di S. Angelo in quella città, già dal Vasari avvertite (1). Una palese influenza di lui si osserva in parecchie pitture di quella città, dove egli lasciò certamente degli imitatori o degli allievi. Si qualifica per tale lo spagnuolo Francesco Ruviales soprannominato il Polidorino, se di lui come asserisce il De Dominici (2) sono alcuni freschi raffiguranti due fatti della vita del profeta Giona nella chiesa di Montoliveto, in un passaggio che mette alla cappella racchiudente il gruppo plastico

(1) Vedi T. V, pag. 151, delle tre tavole del Caravaggio esistenti nel Museo di Napoli è noto che la principale, rappresentante la Gita al Calvario, proviene dalla chiesa dei Catalani di Messina.

(2) Vedi Tomo 2.°, pag. 144.

del Mazzoni, pitture recentemente scoperte di sotto l'intonaco dell'imbiancatore, e nelle quali, comunque assai malandate, e per se stesse di rozza e brutale maniera, si ravvisa indubitatamente la scuola del lombardo pittore (1).

Ma il principale scolaro di Polidoro in Napoli, fu a quanto pare, il calabrese Marco Cardisco, uno dei pochi meridionali di cui il Vasari faccia menzione, lodandone l'operato. Il Museo di Napoli possiede il dipinto di lui più pregiato nella maggiore sala degli autori indigeni, collocato sopra una porta; pittura di concetto grandioso ed animato, fatta in origine, come si ricava dal De Dominici (2), per l'altar maggiore della chiesa di S. Agostino in Napoli, onde il pittore ebbe a dipingervi una scena popolata da molte figure intese a rappresentare i filosofi eretici disputanti con S. Agostino che sta in mezzo a loro in pompa pontificale, seduto in elevato seggio, vivacemente atteggiato. L'interesse che può presentare quest'opera, è inutile dissimularlo, tuttavia consiste unicamente nell'impronta dell'influenza raffaellesca di seconda mano che essa evidentemente presenta mentre nulla rivela del resto di originale e di intimamente sentito. Una certa attinenza con Andrea da Salerno, comunque il Cardisco non venga noverato fra i suoi scolari, pure vi si può riconoscere, massime nella figura del Santo ed in alcune che gli stanno vicine.

Una comunanza fra i due pittori anzi crediamo

(1) Del Ruviales, o Roviale, il Vasari fa cenno pure come di un creato di Francesco Salviati, ed indica una sua tavola in Roma nella chiesa di S. Spirito, rappresentante la conversione di S. Paolo. T. VII, p. 43 e 681.

(2) Vedi Tomo II, pag. 60.

averla avvertita viemeglio in altro dipinto che viene bensì assegnato al pittore salernitano, ma che probabilmente fu da lui soltanto ideato ed iniziato. È certa pala che si trova in S. Maria delle Grazie a Capo Napoli sul primo altare del braccio sinistro della croce, contenente una Madonna col Bambino sulle nubi fra due Santi e le anime del purgatorio di sotto, mentre nella lunetta soprastante è rappresentato l'arcangelo Michele che pesa le anime. Per quanto la composizione voglia essere reputata creazione di Andrea nell'essenziale, l'esecuzione quale ci si presenta gli è estranea, e le forme alquanto rozze, il colorito a tinte brunastre e torbide ci richiamano il fare di Marco Cardisco. Ch'egli fosse contemporaneo del Sabatini lo dimostra l'essere egli citato come tale in un documento del 1524 (1).

Dobbiamo dire d'altronde che sarebbe còmpito assai ingrato quello di chi volesse fare uno studio speciale della scuola del Sabatini, dappoichè è facile persuadersi all'esame dei prodotti che tuttora ne rimangono quanto fosse povera d'invenzione, di gusto e di carattere.

Ci basti richiamare in proposito le tavole di Gio. Filippo Criscuolo nel Museo e nelle chiese di Napoli, vacue di spirito e prive d'impronta individuale, e altrove in varie chiese di Napoli parimenti quelle di Pietro Negrone, che avrà bensì preso a modello il gentile artista salernitano, ma cui natura fu invida matrigna facendolo riescire mediocrissimo pittore e anzi tutto orrido disegnatore (2).

(1) Vedi: *Appunti per la storia dell'arte in Napoli* di Bartolomeo Capasso, nell'*Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, anno 1881, pag. 534.

(2) Vedi a conferma dell'asserto i suoi quadri nelle chiese di S. Aniello, di S. Restituta, di Donna Romita, ecc.

Altro pittore ed architetto nel tempo istesso appartenente per nascita alle provincie napoletane, ma assai povero di spirito è Nicolò Filotesio, noto sotto il nome di Cola dell'Amatrice, dalla piccola città di tal nome situata nell'Abruzzo ulteriore. Ch'egli tenesse famigliarità col Sabatini non consta, come che voglia essere considerato quasi per suo contemporaneo, conoscendosi opere di lui dal 1513 al 1543. Evidenti sono bensì le sue relazioni con artisti dell'Italia media provenienti dal XV secolo, ma il determinare a quale scuola egli appartenga precisamente sarebbe malagevole cosa, stante che nelle sue opere egli ci si qualifica per un vero Proteo nella pittura, assumendo ora le forme dell'uno, ora quelle dell'altro de' suoi predecessori; onde avviene che non rare volte egli siasi sottratto al riconoscimento dei tardi nipoti di oggidì in parecchie sue opere. Prova ne sia quanto ci viene fatto di osservare nel Museo di Napoli stesso, dove la sua figura meschina e fiacca si cela in alcuni suoi quadri sotto denominazioni diverse che non esitiamo di ritenere assolutamente erronee (1).

Nel Museo di S. Giovanni Laterano, dove è una sua Assunta segnata del nome e dell'anno 1515, altre due tavole, che pur si accordano con quella manifestamente, sono in modo troppo gratuito battezzate dal

(1) Nella così detta Sala delle Veneri vedonsi le tavolette 34, 47, 40 rappresentanti la Deposizione di N. S., la Resurrezione di Lazzaro e il Battesimo di Cristo, dove egli passa sotto la denominazione di antica scuola lombarda.

Nella Sala toscana i n. 43, 49, 56, portano il nome di Giuliano Pesello nel Catalogo, pittore nato, come si sa, nel 1367 e morto nel 1446. (Vedi Vasari, T III, p. 35), mentre queste tre tavole rappresentanti l'Incoronazione della Madonna e due figure di Santi rivelano il fare di Cola in pieno Cinquecento.

venerato nome di Luca Signorelli. Infine senza parlare di parecchi altri esempi sparsi dove egli si presenta sotto nuove fogge ci basti qui osservare che fin anco a Pavia nella raccolta comunale Malaspina si ha un esempio del suo fare, come imitatore del tipo leonardesco, in una piccola tavola rappresentante, salvo errore, il Cristo che porta la croce seguito da un manigoldo dallo scarno ceffo in caricatura (1).

In onta alla mancanza di un vero carattere suo proprio si può dire in genere ch'egli pure riesce riconoscibile per un non so che di cupo e di velato che hanno i suoi colori, accompagnati sempre da un disegno assai meschino e grosso. I suoi principali campi d'azione sono a ricercarsi nella sua città natale e in Ascoli e sue vicinanze, dove sussistono varie opere di lui (anche di architettura) segnate del nome e della data (2).

Nè faremo menzione delle opere degli altri artisti napoletani del XVI secolo, quali furono Francesco Curia, Ippolito Borghese, Gian Bernardo Lama, Francesco e Fabrizio Santafede, Girolamo Siciolante da Sermoneta ed altri, tutti ecclettici, di assai limitata importanza per la Storia dell'arte, stante che quello di buono e di lodevole vi si ravvisa non è altro in sostanza se non un riflesso di più puri e di più eletti esemplari.

(1) È situata questa pittura nel primo piccolo ambiente della Pinacoteca Malaspina, presso l'uscio d'ingresso al lato sinistro entrando.

(2) Vedi in proposito: *History of Painting in Italy* di Crowe e Cavalcaselle, vol. II, pag. 106.

VI.

Giovanni da Nola.

L'arte scultoria invece, principalmente nella prima metà del secolo, è molto meglio rappresentata a Napoli e ci porge numerosi e pregevoli esempi in cappelle, in altari e in monumenti mortuari nell'interno delle chiese. Se non che è da osservare che andrebbe errato chi stimasse ravvisare nei medesimi un carattere napoletano assolutamente spiccato, mentre apparisce ad evidenza che, come sulle altre arti, così anche su questa si fossero estese le influenze di fuori, e per quanto concerne la scultura oseremmo dire si fosse imposto il tipo toscano massimamente; tipo del resto riconoscibile anche nella maggior parte dei monumenti dell'epoca onde si mostrano ricche le chiese di Roma. Il più distinto e rinomato fra gli scultori indigeni è Giovanni Merliano da Nola, il quale, se fossero sue tutte le opere che gli vengono attribuite, avrebbe condotto una vita assai operosa.

L'apprezzamento che di lui e della sua scuola fa il già citato Burckhardt ci pare tanto equo e spregiudicato da poter essere qui opportunamente riferito. In primo luogo egli avverte a ragione che l'essenziale pregio di quella scuola si riconosce nello sviluppo dell'elemento decorativo. Quanto al Nola stesso, soggiunge « egli non mostra nè un profondo e penetrante sentimento della vita (per quanto sia buon interprete del vero) nè una consapevolezza educata circa quanto concerne i limiti e le leggi della sua arte; se non che l'elevatezza dell'ambiente spesso innalza lui pure sopra

il livello ordinario, e la sua costante ricerca di motivi nuovi riesce talvolta a dare un' apparenza originale ai suoi monumenti sepolcrali. » In realtà egli riproduce in genere le strutture e le forme già invalse nell' Italia Centrale compiacendosi per suo conto in una ricca ornamentazione, la quale ha questo di particolare che coi molti arnesi di guerra ch' egli suol introdurvi riflette in certo modo la vita agitata dai grandi rivolgimenti politici nel Reame nel corso della prima metà del XVI secolo. Siffatto genere di decorazione vedesi da lui applicato non solo nell' arco di Porta Capuana, costruito anteriormente, come vedemmo, da Giuliano da Majano, e dal Nola arricchito di magnifici lavori di rilievo nell'occasione del trionfale ingresso di Carlo V imperatore avvenuto l' anno 1535, ma anche in parecchi ingressi di cappelle e in sepolture, dove veggonsi spesso eseguite a rilievo nei pilastri e nei fregi di candido marmo un'infinità di targhe, scimitarre, lance, scudi ed altri strumenti militari.

L'opera più castigata e fina che allo scalpello del Nola viene attribuita è la sepoltura del giovinetto Andrea Bonifacio Cicara, situata nell'andito che precede la sagrestia della chiesa di S. Severino, dove l'autore con molta grazia rappresentò il defunto fanciullo giacente entro un' ornata conca, il cui coperchio viene sorretto da alcuni putti piangenti (1).

(1) L'epitaffio fu composto dal Sannazaro ed è del seguente tenore

Nate Patris Matrisq. amor et suprema voluptas
En tibi, quae nobis te dare sors vetuit.
Bustas, eheu, tristesq. notas damus, invida quando
Mors inmaturo funere te rapuit.
Andreae filio dulciss. qui vixit an VI
Mensibus II Diebus XIX Hor, IV.
Robertus Bonifacius et Lucretia Cicara
Parentes ob raram indolem.

Nella cappella della famiglia Sanseverino quivi sono notevoli, non foss'altro per la loro tragica uniformità, i sepolcri dei tre fratelli morti avvelenati l'anno 1516 e dallo scultore raffigurati nella loro armatura da guerrieri, seduti ciascuno sul proprio deposito.

Di gusto corrispondente a quello del surriferito monumento Bonifacio è la scultura a foggia di sarcofago che si ammira nella cappella De Riso in S. Maria delle Grazie presso gl'Incurabili; opera decorata di squisiti ornamenti e di un celebrato bassorilievo nel mezzo, rappresentante un Cristo morto messo in mezzo dalla Madonna e da S. Giovanni (1).

Queste due opere sono forse le più giovanili che si conoscano di lui e spirano davvero la grazia perfetta dell'aurea età dell'arte quale si rivela nel primo decennio del Cinquecento.

In lavori di cappelle e di tavole di marmo per altari, che, come giustamente osserva il Vasari, molto si costumavano in Napoli, si riscontrano assai spesso le traccie del suo operato o almeno del suo indirizzo. Il loro valore artistico è assai vario, essendovi sculture di lui degne dei migliori contemporanei, altre invece fredde e convenzionali alquanto.

Fra le prime va rammentato il suo altare di marmo in Montoliveto, fatto a concorrenza di quello del suo contemporaneo e compaesano Girolamo Santacroce, egregio scultore egli pure, ma che morì sul fior degli anni. E, valga il vero, interessantissimo riesce il con-

(1) Il bassorilievo è da riportarsi all'anno 1509, come accenna in fondo alla pag. 93 del IV vol. il principe Filangeri. L'epigrafe colla data 1590 vuolsi ritenere quindi pertinente ad opera posteriore, nella quale venne innestato il bassorilievo suaccennato.

fronto dei due pregievoli altari a fianco nel principale ingresso in detta chiesa, sopra ciascuno dei quali sorge un bel gruppo di Madonna col Bambino, entrambi di nobile espressione e di regolari ed eleganti linee, sì che lo spettatore può rimanere realmente in dubbio a quale dei due sia da accordare la palma. Del primo ci porge un' idea sensibile la nostra tavola VI.

In fatto di cappelle avvi principalmente da notare quella dei Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara, da considerarsi, in ispecie per le sculture che contiene, come monumento cumulativo di tutta quella scuola. Di ordine dorico, di forma rotonda e coronata da una cupola, venne fondata da Galeazzo Caracciolo nel 1516 ed appaga l'occhio per le sue ben proporzionate dimensioni, mentre per purezza di stile è preferibile alle celebri cappelle circolari d'epoca più matura, che il Sammicheli architettò a S. Bernardino in Verona e il Pellegrini a S. Giacomo Maggiore di Bologna (1).

Forse l'ultima, ad ogni modo una delle più celebrate sue opere, è quella del grande monumento sepolcrale del noto vicerè Don Pedro de Toledo (morto nel 1553), situato nel mezzo del coro della chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli e fatto erigere dal vicerè stesso parecchi anni prima della morte, a memoria di sè stesso e della consorte.

Benchè il sedicente Criscuolo lo citi in prima linea fra le opere più belle di Giovanni da Nola, noi ci ac-

(1) Vedi Filangeri IV, p. 351. È indicata da un documento la data 1547, nella quale G. Dom. d'Auria con G. Merliano da Nola imprendono a far lavori di statue e d'altro in detta cappella. Vedansi in proposito anche gli *Appunti per la storia delle Arti in Napoli* di B. Capasso nell'*Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, vol. VI.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

ALTARE DI GIOV. DA NOLA - NAPOLI, MONTOLIVETO.

costiamo di preferenza all'opinione del Prof. Burckhardt nel considerarlo quale prodotto della scuola, senza voler negare recisamente che il capo della medesima ne abbia avuto l'incarico e v'abbia avuto qualche parte nella direzione (1). Quel ch'è certo si è che il monumento dal lato artistico non merita in verun modo l'alto posto e l'ammirazione che gli tributano gli scrittori compaesani. Esso al contrario rivela una decisa decadenza dell'arte architettonica non meno che della scultoria, quando non si voglia ritenere per grande ed elevato ciò che ha soltanto del massiccio e del farraginoso. È costituito essenzialmente da una gran mole quadrata ossia da un colossale sarcofago, sopra il quale stanno genuflessi sopra degli inginocchiatoi il vicerè e la di lui moglie; agli angoli del monumento sorgono quattro figure allegoriche rappresentanti delle Virtù: il sarcofago stesso porge d'ogni lato dei bassorilievi, illustranti le gesta del defunto, vale a dire la guerra contro i Turchi, la vittoria riportata sul corsaro Barbarossa, la festa di ringraziamento celebrata al ritorno di Carlo V dall'Africa. Ricco ed accurato vi è bensì il lavoro, ma nel concetto non vi è originalità, essendo desunto, poco felicemente in vero, da quello del monumento di Francesco I di Francia a S. Denis: le figure per sè stesse sono freddamente realistiche e poco ispirate. Giovanni da Nola, se vogliamo credere al Vasari, morì di 70 anni nel 1558.

(1) « A costui (al Nola) fece lavorare Don Pedro de Toledo, marchese di Villafranca ed allora Vicerè di Napoli, una sepoltura di marmo per sè e per la sua donna, nella quale opera fece Giovanni un'infinità di storie delle vittorie ottenute da quel Signore contro i Turchi, con molte statue che sono in quell'opera, tutta isolata e condotta con molta diligenza. » Così il Vasari nel T. V, p. 96.

Il suo emulo Santacroce invece lo aveva precorso di parecchi anni, essendo mancato ai vivi nell' età di 35 anni.

Un'opera che viene generalmente legata al nome di Domenico d'Auria scolaro del Nola, la fontana marmorea sulla spiaggia di S. Lucia, è troppo fina nei particolari e poetica nella composizione per non aver a credere che il maestro non v'abbia avuto gran parte nell' invenzione e nel lavoro. Certamente la stupenda posizione in vista del mare e del fumante Vesuvio contribuisce assai all'effetto; comunque sia, tale quale ci si presenta è uno dei monumenti più graziosamente ispirati fra quanti si hanno da osservare nella città di Napoli.

Ragionevole in fine e conforme al vero stimiamo quanto osserva il moderno tedesco Cicerone laddove conclude rispetto a questa scuola che in essa, come in tante altre dove l'ideale non potè raggiungere una manifestazione pura e senza affettazione, ciò che in complesso avvi di meglio sono le effigi dei mausolei, tanto busti quanto statue. Napoli ne possiede un ricco tesoro anche di quel tempo; un popolo marmoreo di guerrieri e di uomini di Stato quale non trova riscontro forse se non in Venezia.

VII.

Pittori toscani della decadenza.

In fine, prima di porre termine a queste note, vogliamo osservare come si verifichi in Napoli un'altra invasione dell' elemento artistico toscano intorno alla

metà del secolo XVI, che lasciò traccie di sè tuttora sussistenti. L'influenza del medesimo in cotesta epoca non poteva in vero essere salutare poichè era troppo tarda, che anzi, se in altri tempi aveva avuto il potere di imprimere un impulso benefico specialmente allo sviluppo della scultura e dell'architettura, ora doveva necessariamente propagare la decadenza relativamente precoce che già si era fatta strada in Toscana.

Sonvi da citare non meno di quattro nomi di pittori toscani che in quegli anni ebbero a trattenersi e ad operare nelle grande metropoli del mezzodì, e sono quelli di Gian Francesco Penni detto il Fattore, del suo allievo Lionardo da Pistoia, dell'aretino Giorgio Vasari e del senese Marco del Pino.

Delle opere del primo non si ha notizia certa oggidì in Napoli. Attesta bensì il biografo aretino ch'egli vi fu condotto dal Marchese del Vasto dopo essere stato a Roma e in Lombardia; soggiungendo che anche a Napoli attese a disegnare e a dipingere, ma che non vi dimorò a lungo, poichè essendo di mala complessione, ammalatosi vi si morì con incredibile dispiacere di quel signor Marchese e di chiunque lo conosceva (1).

Dipoi fa menzione di Lionardo detto il Pistoia discepolo del primo, di cui rimane se non altro la grande opera dipinta sull'asse, rappresentante in vasta composizione la Presentazione al tempio, già da tempo collocata nella sala toscana del Museo. Opera manierata e piena di leziosaggine, fu fatta in origine per l'altar maggiore della chiesa di Montoliveto, ma rimpiazzata di poi da altra pittura di simile invenzione,

(1) Vedi il Vasari, T. VI, p. 646.

eseguita verso il 1545 da Giorgio Vasari, come avverte l'autore istesso (1). Se non che questa ultima opera nel volgere degli anni corse la medesima sorte dell'altra, v. a. d. venne rimossa dal suo posto ed ora trovasi del pari nel Museo a riscontro di quella del suo predecessore e attesta non meno di quella che i bei tempi dell'arte in Toscana erano trascorsi e che i di lei figli mentre era pur sempre vivo e vegeto l'immortale Buonarroti, invano si sforzavano di seguire le orme dei loro grandi maestri atteggiandosi ad emuli loro e fors'anco dandosi per intesi di superarli e di condurre l'arte a nuovi progressi, laddove in realtà ne iniziavano inconsciamente lo stadio della decadenza colla vanità degli artifizii sostituiti all'ingenua ma profonda semplicità del sentire.

Messer Giorgio che certamente appartenne al numero di codesti illusi non trascurò di tramandarci la descrizione delle cose da lui operate durante il suo soggiorno di due anni circa in Napoli, non che di quelle speditevi più tardi da Roma. Chi desiderasse farsene un concetto ne troverebbe sempre da osservare parecchie, e sono in ispecie: due ante da organo, ora appese sopra le due porte minori della facciata della chiesa cattedrale di S. Gennaro, dal lato interno, una serie di quadri nella sagrestia di S. Giovanni Carbonara le decorazioni al fresco nell'oratorio annesso alla chiesa di Montoliveto, oltre alla pala già rammentata. Tali lavori per quanto accurati non giustificano per loro conto il disprezzo assai sensibile che l'autore dei medesimi manifesta rispetto ai prodotti dell'arte in

(1) Vedi il Vasari, T. VI, p. 648.

Napoli nei tempi che precedettero il suo arrivo, specialmente là dove accompagna la descrizione delle sue opere colle seguenti osservazioni: « Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza se ben vi era stata condotta alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m'ingegnai fare di maniera per quanto si estendeva il mio poco sapere che si avessero a svegliare gl'ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare; e questo o altro che ne sia stato cagione, da quel tempo in qua vi sono state fatte di stucchi e pitture molte bellissime opere » (1).

L'asserzione, come ognun vede, aspira apparentemente a modestia, ma in realtà non è esente di presunzione; bensì non si vorrà negare che contenga del vero nella sua prima parte, cioè in quanto concerne le condizioni dell'arte indigena, quali egli ebbe a riscontrarle nella grande metropoli.

Ai giudizii del Vasari, poco favorevoli in genere ai napoletani, il De Dominici credette contrapporre quelli di Messer Marco del Pino, noto comunemente colla denominazione di Marco da Siena, il quale aveva scelto quasi a seconda patria la città di Napoli e n'era stato fatto cittadino. Se non che le argomentazioni in difesa degli artefici napoletani attribuite a codest'altro toscano evidentemente perdono ogni loro valore, se non sono che gratuite invenzioni dello storiografo mentovato, come ben apparisce dalle indagini praticate dall'erudito direttore degli Archivii napoletani, il signor Nicolò Faraglia.

(1) Vasari, T. VII, p. 676.

Marco del Pino, nato in Siena verso il 1525 seguì dapprima la scuola del Beccafumi. Nel 49 trasferitosi a Roma si trovò a contatto con Daniele da Volterra, e con Perin del Vaga e vi lasciò parecchie opere, finchè recatosi a Napoli prima del 1560 vi spese i rimanenti anni di vita (una trentina all'incirca) in istudii sull'architettura e in eseguire moltissime opere di pittura, trovando così favore e reputazione non comune fra i nuovi suoi concittadini.

Il vero è che i prodotti del suo ingegno a mala pena reggono al confronto di quelli del Pistoia e del Vasari, come si può vedere appunto nella sala toscana del Museo, dove ciascuno di detti autori è rappresentato in grandi tavole; tristi esempii tutti insieme di un'arte falsa e ripugnante perchè tronfia e affettata. Molte sue opere sussistono tuttora nelle chiese, in ispecie in quelle di S. Severino, di S. Domenico, di S. Giacomo. La migliore fra tutte forse è quella che serve da pala d'altare in una cappella a sinistra in S. Gennaro, e che rappresenta Cristo cogli Apostoli, mentre S. Tommaso vien toccando il di lui costato; opera segnata dell'anno 1573, e condotta con un certo fare vigoroso e di bravura.

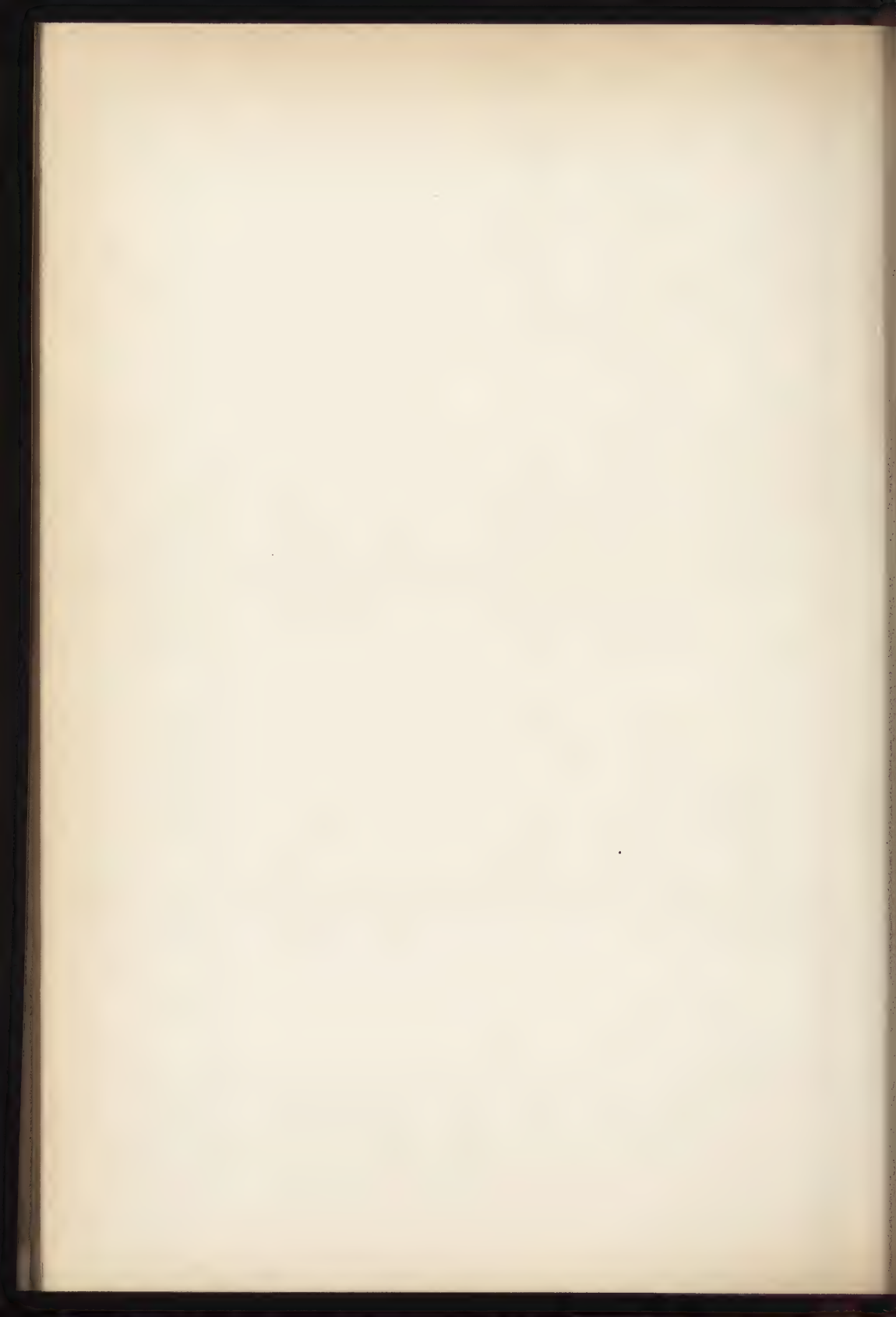
Comunque sia, la presenza delle opere di Messer Marco non solo, ma eziandio di quelle degli altri due sumenzionati toscani porge dovunque indizi non dubbi di un'arte invecchiata e convenzionale, nè riesce mai a toccare qualsiasi corda sensibile nell'animo dell'osservatore (1).

(1) Sarebbe questo il luogo di fare menzione di un altro artista toscano dell'epoca, la cui attività si svolse principalmente in Napoli; ma poichè la sua individualità non era stata fin quì da nessuno covenientemente delineata dobbiamo contentarci di segnalare in proposito una recente

Pertanto, giunti a tal punto, già si è oltrepassato il soggetto propostoci nella presente rassegna, dove è stato nostro intendimento principale il chiarire possibilmente i termini di contatto esistenti fra il massimo centro della civiltà italiana del mezzodì e quell'arte nazionale ed elevata, che sorta lentamente in seno ai secoli medioevali giunse al suo apogeo nella prima metà del secolo XVI. Che se il nostro studio ci ha condotti ad un risultato piuttosto negativo rispetto a Napoli, nel senso che s'ebbe a constatare come il fiore dell'arte vi fosse stato piuttosto importato che svolto spontaneamente fra le razze indigene del mezzodì, l'argomento ci sembra ciò nullameno degno di considerazione e non privo d'importanza in grazia degli svariati fenomeni storici che dà luogo ad osservare; i quali aggiungono nuovi dati e nuova luce all'illustrazione dei tempi più gloriosi della cultura italiana.

monografia intitolata: *Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino,* appunti di Antonino Maresca: Napoli, R. tipografia Francesco Giannini e figli, Cisterna dell'Olio 2 a 7, 1890.

È un bel volumetto di 78 pagine, corredato di 13 tavole in fototipia, col quale l'autore si è compiaciuto di richiamare in vita i ricordi di uno scultore quasi dimenticato, che per l'epoca avanzata in che visse manifesta una purezza d'ideale artistico insolita.

Il Naccherino, che in grazia del prenome e della patria, Firenze, fu talvolta scambiato col Buonarroti, nacque verso il 1535 e morì nel 1622, dopo avere lavorato in Sicilia e a Napoli, dove dimorò per circa mezzo secolo. Da quanto si vede nelle tavole illustrative surriferite le sue opere in Napoli lo qualificano per un artista di severo e nobile sentimento e che seppe conservare fino a un certo punto le buone tradizioni della scultura toscana.

GIOVANNI ANTONIO DE' BAZZI

DETTO IL SODOMA

Il nome di Giovanni Antonio de' Bazzi è da citare senza alcun dubbio fra quelli dei più poetici ingegni che si distinsero nel campo dell'arte in Italia nel secolo d'oro del Rinascimento. Lombardo di nascita come di sentimento e di scuola, essendo passato, giovane sempre, in Toscana e a Roma, ebbe la fortuna di trovarsi a contatto coi migliori pittori di quei paesi. La sua mente per felice disposizione naturale seppe da queste condizioni trarre tanto profitto da lasciare memoria per certi rispetti quasi di un altro Raffaello nelle sue numerose opere di pittura. La maggior parte delle quali, eseguite in Siena, fecero sì che per lui la scuola senese venisse del tutto riformata e condotta a un rapido sviluppo dopo un'epoca di prolungato letargo.

Il quesito dell'origine, ossia della patria del Bazzi, è ormai risolto in modo tanto sicuro, che non può più dare luogo a dubbi; nè poteva essere suscitato se non da certa tendenza antiquata ad un amor di patria che meglio si chiama spirito di campanile, pel quale alcuni scrittori si sono sforzati ad indicare il villaggio di Vergelle nel contado di Siena quale prima culla del Bazzi,

mentre le più valide testimonianze ce lo assicurano Vercellese di origine. In fatti il Vasari più volte nelle sue opere lo dice apertamente da Vercelli (1) e lo confermano altri scrittori dello stesso secolo XVI, cioè il Tizio, il Giovio e l'Armenini, come già ebbero opportunamente ad osservare, citandoli, i benemeriti annotatori del Vasari (2). Che se pure queste testimonianze mancassero, ne farebbero chiara prova le sue opere stesse, le quali non ismentiscono mai la loro natura lombarda, quand'anche modificata talvolta dalle influenze di altri artisti coi quali egli si trovò a contatto durante la sua dimora in varie città d'Italia.

La stessa certezza si è acquistata circa il vero cognome del nostro pittore, il quale in conseguenza di una svista dello scrittore senese Ugurgieri (nelle sue *Pompe senesi* impresse nel 1649) venne fino a pochi anni or sono chiamato dei Razzi, mentre da parecchi documenti contemporanei conservati negli archivi di Siena e altrove, risulta ch'egli si chiamasse Giovanni Antonio de' Bazzi. Così tanto la questione della patria, quanto quella del vero nome del nostro artista è posta in chiaro con valide prove dai sullodati commentatori del Vasari delle ultime edizioni. Con maggior ampiezza poi vengono svolte e discusse in una monografia intitolata: *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma,* illustrate con nuovi documenti dal P. D. Luigi Bruzza barnabita, che si trova inserita a capo di una *Miscel-*

(1) Vedi Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti,* con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. (Ed. Sansoni). T. IV, p. 608, T. V, p. 635 e T. VI, p. 379.
(2) Vedi Vasari, ediz. cit., T. VI, p. 402.

lanea di storia italiana edita per cura della Regia Deputazione di storia patria (Tomo I, Torino, Stamperia reale, 1862). Questa monografia, altra fra le molte testimonianze del risveglio degli studi di critica storica, contiene inoltre alcuni ragguagli intorno alle prime relazioni domestiche di Giovanni Antonio, che l'autore trasse da certi documenti dell'archivio civico di Vercelli. Per essi si viene a sapere che il padre di lui fu un tale Giacomo di Antonio de' Bazzi (o de Bazis stando all'uso di latinizzare di quel tempo), il quale dal paese di Briandrate venne a stabilirsi a Vercelli dove esercitava l'arte del calzolaio. È un atto del 1475 che lo riferisce.

Altra questione dibattuta fu quella dell'anno di nascita di Giovanni Antonio. Ecco come la riassume il Bruzza stesso: « Incerto restò finora l'anno della sua nascita. Il Baldinucci, a cui consente il P. della Valle (1), affermò che nacque nel 1479. Il chiarissimo signor Gaetano Milanesi (2) non avendo documento che lo assicurasse, sospettò dubitando che potesse ragionevolmente fermarsi verso il 1474. Nuovi documenti ci danno di poterlo ora meglio conoscere. Vedemmo che il padre, o sia che fosse venuto allora da Briandrate, o che avesse già compìto il tirocinio dell'arte sua, la esercitava da sè nel 1475, e sebbene ci manchi l'instrumento di dote, pare tuttavia che nel 1476 menasse in moglie Angelina da Pergamo, (voce equivalente a Bergamo) e ne avesse il primogenito Giovanni Antonio nel 1477. Imperciocchè nel testamento che fece, essendo infermo,

(1) Vasari, ediz. di Siena, tom. VIII, pag. 298.
(2) Vasari, tom. XI, pag. 139, Le Monnier. — *Documenti per la storia dell'arte senese*, tom. III, pag. 182.

il dì 13 agosto 1497, Giovanni Antonio (1) è nominato il primo, innanzi al fratello Nicola e alla sorella Amedea e ragion vuole che in documento di tanta importanza i figli fossero nominati secondo l'ordine naturale. Dal quale documento si conosce che alla morte del padre, Giovanni Antonio era in minore età, e lo era tuttavia al 31 gennaio del 1502, perchè Angelina sua madre s'intitola ancora tutrice di tutti e tre i figli (2), e perciò Giovanni Antonio non aveva ancora compìto in tal giorno l'anno venticinquesimo, ch'era il termine posto dallo Statuto Vercellese per uscire di minore età, come fu espressamente notato nel testamento paterno. Da un altro atto del 3 di agosto del 1503 che soltanto riguarda il suo minore fratello Nicola, si conosce che questi in tal giorno era maggiore e perciò libero dalla tutela materna (3), mentre al 31 gennaio dell'anno precedente era con Giovanni Antonio ancora minore, donde si rileva che questi, il quale era primogenito, avesse tocco i 25 anni un anno prima circa, cioè a dire fra il 31 di gennaio del 1502 e il 3 di agosto del 1503. »

In tal modo il citato autore viene a stabilire che l'anno 1477 è propriamente quello della nascita del pittor vercellese, ed inoltre osserva che, essendo conosciuto per un documento senese anco l'anno della sua morte, che fu il 1549, se ne deduce ch'egli avesse raggiunto l'età di 72 anni, contrariamente alla relazione del Vasari, il quale lo dice morto nel 1554 in età di anni 75.

(1) Documento A.

(2) Rogito di Enrico de Balbis, Prot. 5, fol. 146-148: « Tutrix et curatrix « ac tutorio et curatorio nomine Nichole, Io Antoni et Amedee filiorum « ipsius Angeline et dicti quondam magri (sic) Jacobi, etc. »

(3) Rogito di Guglielmo de Lonate notul. 29, fol. CXI.

All'opinione del Bruzza circa l'anno di nascita di Giovannantonio si oppone senza spiegarsi, e a quanto ci pare senza giusta ragione, un recente scrittore tedesco in una sua estesa ed erudita monografia intitolata: *Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi von Vercelli genannt il Sodoma. Als Beitrag zur Geschichte der italienischen Renaissance, zum ersten Male beschrieben* von Albert Jansen. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert, 1870. Egli propendendo a credere Giovannantonio come l'ultimo nato dei figli di mastro Giacomo, lo vorrebbe del 1479 o 80. Ma, lasciando stare che non avvi ragione per abbracciare tale partito, più strana davvero apparisce una mistificazione in che incorse il signor Jansen nel fare tesoro delle notizie raccolte dal P. Bruzza, affine di formare un quadro possibilmente compìto dell'ambiente famigliare dentro il quale ebbe a crescere il giovinetto Giovanni Antonio. Egli parlando del di lui padre Giacomo, per ben tre volte si compiace di qualificarlo coll'epiteto di *magro* o *secco* (*der dürre Jacob*), facendone un appellativo popolare. Questo però è un puro parto della sua fantasia, e se ne cerchiamo la spiegazione, non la possiamo trovare se non in un'erronea interpretazione dell'abbreviatura latina *magri Jacobi* (equivalente a *magistri Jacobi*), che si trova in un brano di documento riferito dal Bruzza, dal quale scrittore unicamente il Jansen, come si vede, ricavò quel poco che si sa di Giacomo Bazzi. Ma tornando al Bruzza, il principale suo merito sta nell'averci saputo indicare chi fosse stato il primo maestro del Bazzi nella pittura. « Il vero maestro del Bazzi, egli dice, ci è ora fatto conoscere da un documento del 28 novembre 1490,

che è negli atti del notaio Guidetto de Pelliparis (1), il quale documento è l'accordo con cui Giacomo, padre di Giovanni Antonio, l'accomoda con Martino de Spanzotis, pittore, perchè gl'insegni l'arte. » Così un solo documento riduce al nulla tutte le congetture del Rosini, del Della Valle e d'altri.

« Per tale accordo Giacomo de Bazis allogò per sette anni Giovanni Antonio con maestro Martino, promettendosi l'un l'altro a vicenda che il figlio farebbe quanto ad onesto e fedele famiglio si conviene, lavorando e consegnando il denaro senza frode alcuna, e Martino d'insegnargli l'arte della pittura, dei vetri e delle altre arti che sapeva, colla mercede di fiorini cinquanta di Milano per sua ricompensa e per le spese che gli sarebbero occorse in detti sette anni. Ed ecco dove e da chi imparò il Bazzi i principi della pittura, e quanti anni durò il tempo del suo tirocinio. I sette anni che cominciarono al Natale del 1490 e finirono a quello del 1497, furono da lui occupati nello studio della pittura, dall'età di 13 anni incirca fino a quella di 20, ed erano certamente sufficienti perchè mettesse buon fondamento nel disegno e nel colorire, e potesse mostrarsi grande anche nelle prime sue opere. » Pur troppo l'importanza di questa scoperta viene diminuita dalla circostanza che non rimane più alcuna opera, la quale scientemente si possa attribuire allo Spanzotti; laonde della sua maniera di dipingere non ci possiamo formare alcun concetto determinato.

« Il tempo che abbandonò la famiglia (Gio. Antonio) ed uscì di Vercelli, seguita il Bruzza, parmi che si

(1) Notul. 18, fol. 592. Vedi documento C.

possa definire sul principio del 1498, e me lo rende credibile la morte poco prima avvenuta del padre, l'aver compiuto gli anni che doveva stare sotto la disciplina dello Spanzotti, il non trovare più alcun indizio di lui nella sua patria, ed anche l'indole sua vaga di libertà e di sollazzi, e l'ingegno suo che doveva sentire di che sarebbe stato capace se udisse i consigli e vedesse le opere dei migliori maestri. » Che egli sia stato per qualche tempo sotto la disciplina di Leonardo da Vinci è cosa generalmente ammessa ma non comprovata da alcun fatto storico. Bensì è da ritenere per certo essere egli stato a Milano, dove non avrà trascurato di vedere e di studiare le opere del gran Leonardo; da poi che non possono essere attribuite a puro caso le riminiscenze sensibili del grande maestro, che si manifestano nelle opere del Sodoma condotte negli anni successivi. Ch'egli poi abbia conosciuto ed osservato le opere dei pittori lombardi di quel tempo, ed anzi appartenga alla loro scuola per la sua origine e per la comunanza del sentire e dell'imaginare artistico, è cosa manifesta e della quale danno indizio, non foss'altro, i tipi delle sue figure e « quella sua maniera di colorito acceso recata di Lombardia, » come già ebbe ad osservare il Vasari. Del resto non vi è nè in Piemonte nè in Lombardia alcuna opera che si possa ragionevolmente attribuire alla sua epoca anteriore alla partenza per la Toscana.

Dobbiamo quindi insistere nell'osservazione già fatta di una lacuna da notare nella storia biografica ed artistica del nostro pittore, la quale benchè non abbracci che un pajo d'anni della sua attività indipen-

dente ed autonoma, è tanto più rincrescevole in quanto che ci nasconde l'uomo nel punto, dove avrebbe più chiaramente e con tutta la vergine freschezza dell'età giovanile manifestata la sua relazione cogli altri artisti lombardi, con parecchi dei quali, in ispecie con Andrea Solari, con Bernardino Luini e con Cesare da Sesto, egli presenta pure certe generiche somiglianze nelle sue opere sparse per Siena e nel contado. Ad ogni modo dovendosi ammettere che la sua partenza per Milano avvenisse in sul principio del 1498, il suo soggiorno in Lombardia non può essere stato di lunga durata, poichè ragioni storiche ci fanno credere che il fatto, accennato dal Vasari, dell'esser egli stato condotto a Siena da alcuni mercatanti, agenti degli Spannocchi, si debba collocare verso il 1500 o tutt'al più nell'anno seguente. Imperocchè la presenza del Bazzi a Siena è comprovata dall'essere ricordate due sue tavole in casa i Savini di Siena per le quali l'intagliatore Antonio Barili aveva fatto due ornamenti, in uno dei quali si leggevano in due cartelle queste parole: ANNO DOMINI MCCCCCI. ANTONIVS. BARILIS. SENENSIS. OPVS (sic) (1).

L'arrivo in Siena del giovane e promettente artista lombardo è tale fatto che merita nella Storia dell'Arte una speciale attenzione, come quello che segna il principio di una nuova èra sopraggiunta nello sviluppo della scuola pittorica di quella città. Poichè se noi osserviamo a quale segno di uniforme sterilità si era condotta la scuola senese nella seconda metà del secolo XV, e come in sul nascere del nuovo secolo

(1) Vedi le *Lettere senesi* del P. Della Valle, vol. III, p. 330.

tuttora era diretta a persistervi, di leggieri dobbiamo riconoscere che il Bazzi v'ebbe ad importare un valido elemento d' innovazione col sorriso pieno di soave grazia e colla varietà ferace delle sue opere, senza le quali in vero difficilmente si riescirebbe a giustificare il detto del Lanzi: « lieta scuola fra lieto popolo è la senese.... ». In fatti, degli artisti senesi di quell'epoca, ove se ne eccettui forse Gerolamo del Pacchia che in quegli anni pare si trovasse a Roma, nemmeno i più notevoli, quali un Gerolamo di Benvenuto, un Giacomo Pacchiarotto, recavano in sè la capacità e l'ispirazione necessaria per rianimare lo spirito ormai inaridito della scuola di Siena, già rimasta tanto addietro in confronto della fiorentina nella seconda metà del Quattrocento. Se il Bazzi dunque occupa un posto importante nella Storia dell'Arte, questo risulta precipuamente dalla sua attività artistica spiegata in sul principio del Cinquecento, sia pel valore delle sue opere di quell'epoca, sia per la sensibile influenza da lui esercitata in quella sua quasi patria adottiva. Meritano quindi di essere qui partitamente esaminate le opere de' suoi primi tempi, potendosi considerare come primo periodo della sua carriera quello che precede la sua andata a Roma verso il 1507 o 8, periodo nel quale si riscontrano le sue opere della maniera indubbiamente più pura e dell'esecuzione più coscienziosa. Rispetto a queste è da deplorare che di alcune non si possa più rendere contezza oggidì se non per le descrizioni lasciatene dagli scrittori. Tali le due tavole succitate fatte pei Savini, una delle quali vuolsi ritenere di certo del 1501. Al tempo del Della Valle che pubblicò le sue *Lettere senesi* a Roma nel 1786, esse

erano già scomparse da Siena. Nelle notizie da lui raccolte intorno all'intagliatore senese Antonio Barili egli riferisce le parole di un autore anteriore, il Landi, dov'è contenuta anche una descrizione dei due quadri (1), il primo dei quali colla data surriferita « alto più di tre braccia e largo braccia uno e mezzo, nel quale è rappresentata la Vergine con idea e volto maestosissimo col suo Bambino tutto nudo in grembo, sopra modo delicato e tenero, con il S. Giovan Battista parimente putto assai vezzoso e abbracciato dalla Vergine col braccio destro, e con S. Giuseppe nella parte di sopra, del quale apparisce una testa e una mano con essa tenente un vaso.... quadro per l'eccellenza sua di valore grandissimo. » Dell'altro quadro dice: « Nella medesima galleria v'è un'altra pittura del medesimo Sodoma in quadro alto braccia due e largo braccia 1 e $^3/_4$. In essa si rappresenta la Vergine sedente col Bambino nudo in braccio, il quale sedente mostra di volere ricevere ossequio da S. Gio. Battista parimente fanciullo che mostra di riverire Cristo bambino stante con le mani in croce appoggiate al petto. Sopra San Gio. Battista apparisce Santa Caterina da Siena in busto e con le mani giunte, tra le quali ha un giglio, e a rincontro comparisce una testa di San Giuseppe. » Ignota del pari è la sorte toccata ad un altro quadro, il quale, se vogliamo credere al Della Valle, la cui testimonianza tuttavia non è delle più autorevoli, avrebbe ad essere stato la prima pittura fatta dal Bazzi in Siena, tenuto conto di certe imperfezioni di disegno ch'egli vi trovava. Era situata sopra

(1) Vedi Della Valle, vol. III, pag. 238.

l'organino del coro di S. Francesco, rappresentava la Madonna col Bambino lattante, e, come soggiunge lo stesso autore somigliava moltissimo ad una figura già in parte guastata di Jacopo della Quercia nel bassorilievo della fonte di piazza (1). Finalmente vuolsi rammentare come già esistente nella stessa chiesa una tavola col Cristo che porta la croce, la quale verosimilmente ebbe a perire in un incendio avvenuto nel 1655 (2). Ad onta di tali perdite ci rimangono sempre opere d'importanza degli stessi anni da dimostrare a sufficienza la capacità del suo ingegno, e sono: la sua celebre Deposizione dalla Croce, alla quale aggiungerei pure un grazioso tondo di una Natività, trasportato da Lecceto nell'Accademia di Belle Arti a Siena, più gli affreschi nel chiostro di Monte Oliveto e quelli del refettorio dei monaci di Sant'Anna presso Pienza. Quanto alla insigne opera della Deposizione apparisce ragionevole l'opinione già enunciata dal Della Valle e confermata dagli annotatori del Vasari delle più recenti edizioni, i quali la riportano innanzi al tempo delle pitture di Monte Oliveto, tenuto conto della maniera più minuta e più castigata e dell'ordine stesso della composizione (3). Questa tavola, fatta per l'altare dei Cinuzzi nella chiesa di S. Francesco e trasportata nell'Istituto di Belle Arti nel Settembre del 1862, viene celebrata a ragione come una delle più belle e più distinte del Bazzi, poichè in essa seppe spiegare tanta profondità di espressione, quanta difficilmente si po-

(1) Vedi il suo vol. III, pag. 249 e 255.

(2) Vedi Vasari, t. VI, p. 388, n. 1.

(3) Altri scrittori invece la dicono fatta nel 1513, ma senza addurne le prove.

trebbe riscontrare in altro suo lavoro. In fatti il gruppo delle pietose donne che reggono sulle braccia la Vergine tramortita in terra, già lodato dal poco benevolo Vasari, è sentito con una patetica delicatezza ed una distinzione tale da rammentare i migliori pittori lombardi di quel tempo. Notevole vi è pure pel suo atteggiamento ardito e per l'accurata esecuzione un uomo armato posto dall'altra parte, che volta le spalle e mostra il viso di profilo. La finitezza insolita usatavi dall'autore, non che la venustà di parecchi tipi congiunta ad una pienezza di colori della più gradevole armonia sono tali che ci richiamano in modo particolare certe qualità dal milanese Andrea Solari il quale, come si sa, si era distinto come straordinario colorista già parecchi anni prima del 1500, come ben dimostra, fra l'altre cose, la sua attraente Madonna del 1495 fatta per la chiesa di Murano presso Venezia, ed ora conservata nella galleria di Brera a Milano.

Circa la predella di detta tavola vuolsi osservare come già ebbe a notare il Della Valle, che non può essere del maestro stesso, perchè eseguita in modo molto più rozzo, quale si addice ad un suo scolaro od aiuto. Essa vedesi sempre unita alla tavola grande, e contiene cinque storie della Passione di Gesù Cristo.

Il surriferito tondo poi è uno dei più piacevoli ornamenti della pubblica galleria di Siena (n. 85 del catalogo), e rappresenta il Bambino Gesù adagiato per terra ed adorato dalla Vergine e da S. Giuseppe, mentre dall'altro lato se ne sta il S. Giovannino sorridente abbracciato da un bell'angelo. Qui si direbbe che insieme al fare lombardo si dimostri già qualche indizio di gusto toscano. Interessante vi è pure la cam-

pagna dipinta nel fondo da vero purista, animata qual'è da vivaci e ben mosse piccole figure.

La composizione certamente piacque ed incontrò favore, poichè il pittore ebbe a ripeterla più tardi con molte modificazioni nei particolari e tirandola via con minor cura. La replica vedesi ora nella galleria Scarpa alla Motta di Friuli, dov'è tenuta per opera di Cesare da Sesto (1).

L'essere caduto in dimenticanza il Sodoma in Lombardia, dove si conserva più vivo il ricordo di Cesare da Sesto avrà fatto sì, che, si fosse scambiato il nome dell' uno con quello dell' altro rispetto all' accennato quadro. Il vero è che questo non offre se non vaghe attinenze con le opere di Cesare, determinate e convincenti invece con quelle del Bazzi, tanto nei tipi in genere, quanto nelle singole forme, nel colorito e via dicendo.

La consuetudine di dipingere su tavole circolari si riscontra, com'è noto, essenzialmente nell'Italia centrale, specie in Toscana. Essa si prestava alla creazione di opere, generalmente racchiuse entro ricche cornici ornate a festoni di frutta, da servire di ornamento alle pareti domestiche. Che il Sodoma avesse eseguiti parecchi di sifatti tondi non mancano indizi ad affermarlo. Alcuni pochi devono trovarsi tuttora in case private a Siena, altri sono passati in estranee contrade, dove il loro valore suol essere maggiormente apprezzato. Nel novero di questi ultimi rammenteremo due esemplari provenienti da casa Chigi, e sono una Sacra Famiglia con due angeli, ora proprietà del signor Holford di

(1) Come tale vedesi incisa nell'opera di Ignazio Fumagalli, intitolata: *Scuola di Leonardo da Vinci*, Milano, dalla R. Stamperia 1811, Tav. 38.

Londra, e una composizione deliziosa di due donne con quattro putti allusiva alla Carità, che veniva attribuita al Peruzzi (1).

Ed ora veniamo a quella serie di opere che ci fanno conoscere la natura artistica del nostro autore in tutta la sua estensione, vale a dire ai suoi freschi fatti per i monasteri di S. Anna in Creta e di Monte Oliveto maggiore, opere tanto più sorprendenti quando si pensi che furono compìte da un giovane fra i 25 e i 28 anni. I dati cronologici che ad esse si riferiscono ci pongono in grado di asserire questo fatto al quale potrebbe pure servire di conferma il ritratto del pittore fatto da lui stesso in una delle storie del chiostro di Monte Oliveto, dove egli ci si presenta appunto come giovane della suddetta età. Quanto a quelle di S. Anna, il Della Valle (2) ci riferisce la seguente notizia, cavata da un libro di memorie dell'archivio di quel monastero, dell'esattezza della quale non abbiamo motivo di dubitare e che ci rivela l'anno in cui ebbero origine: « L'anno 1503, a dì 1 di luglio, D. Andrea Coscia da Napoli, cellerario di S. Anna, convenne con maestro Giovanni Antonio da Vercelli, pittore, delle picture da farsi in refectorio di S. Anna, per sc. 20 d'oro, e le spese. E del tutto ne appare una scritta di mano del detto cellerario segnata con questo segno * - - - sc. 140 $\frac{1}{4}$ =. »

La chiesa di S. Anna in Creta, retta oggidì da un curato, ed il rispettivo monastero soppresso già da mezzo secolo circa, giacciono a quattro miglia da

(1) Il primo vedesi riprodotto in un tavola facente parte di una raccolta di stampe intitolata: *Pitture esistenti nella città di Siena;* il secondo in una fotografia fatta dal Cav. Paolo Lombardi di Siena.

(2) Vedi vol. III, pag. 254-255.

Pienza in luogo romito, ma accessibile per una discreta strada carreggiabile. Le pitture fattevi dal Bazzi si vedono nel vasto locale che serviva di refettorio ai frati benedettini, e sono divise in sei grandi scompartimenti, disposti a tre a tre sulle due pareti estreme della sala, mentre su quelle di fianco ricorre una specie di fregio (contenente dei quadretti graziosi in chiaroscuro e dei tondi con teste di santi), che dovea essere situato sopra i seggi dei monaci.

Il soggetto principale è rappresentato sul muro di faccia all'ingresso, ed è il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Quivi nella parte di mezzo è espresso il momento in cui un putto pieno di vita e di brio presenta al Redentore, che si distingue precisamente nel centro della parete ed è seguìto dagli Apostoli, un canestro coi cinque soli pani disponibili. Vi è particolarmente notevole la figura nobile e serena del Cristo, le altre sono fatte con poca cura. Nel partimento a sinistra vedonsi parecchi canestri in terra destinati a raccogliere gli avanzi della gente satolla, che vi è rappresentata composta da una folla di donne, uomini, fanciulli, dove l'occhio è rallegrato da certi bei motivi di teste schiettamente lombarde. L'altro lato della parete poi è quasi tutto guasto dall'umido.

In queste storie il nostro pittore già manifesta un suo difetto particolare, che consiste in certa mancanza di parsimonia nelle composizioni de' suoi gruppi di figure che riescono spesso troppo addensate e compatte, come avremo pure occasione di notare più avanti.

Nella parete opposta è espresso sopra la porta il Cristo morto in grembo alla Madonna e compianto

da altri suoi fidi. Di sotto, nella grossezza del muro della porta è un tondo contenente il busto del Redentore. Nel comparto a sinistra vedesi colorito focosamente e con grande vita un santo Vescovo messo in mezzo da sei Olivetani parte in ginocchio parte in piedi, vestiti in bianche tuniche, secondo il costume, raccolti tutti sotto un finto atrio tirato bene di prospettiva, e nel quale vedesi un soffitto che, come già opportunamente ebbe ad osservare il Della Valle, ritrae di quelli che il Pinturicchio in quel tempo o poco prima eseguiva nelle celebri storie che decorano le pareti della splendida libreria del Duomo di Siena. Vi loda pure, ed a ragione, certi putti scherzosi, che stanno disponendo dei festoni. Non meno degno di attenzione è il quadro a destra della porta, dove si vede S. Anna seduta in trono e davanti a lei, a un gradino di sotto, la Madonna col Bambino fra due Olivetani, veri ritratti di devoti spiranti vita mirabile. Queste figure, raccolte anch'esse sotto una bella loggia fatta secondo l'uso del tempo, presentano pur troppo alcuni guasti prodotti dagli anni e dall'incuria degli uomini. Così è da deplorare che sia affatto distrutta la testa del Bambino Gesù, nel mentre il modellato del corpo tuttora conservato rammenta in modo assai significante il tipo dei putti del gran Leonardo.

Analoghi nello stile ma vieppiù importanti, non fosse altro per la vastità dell'impresa, e per l'abbondanza e la varietà dei motivi, sono i freschi di Monte Oliveto maggiore, presso Chiusuri. Infatti il tempo della loro esecuzione si può considerare immediatamente successivo a quello dei lavori di Sant'Anna, imperocchè gli annotatori del Vasari (v. p. 134, n. 3) ci fanno

sapere che da certi ricordi cavati dai registri del monastero si rileva avere il Sodoma dipinte quelle storie dentro i due anni 1505 e 1506. L'archicenobio di Monte Oliveto, già ricca sede di monaci benedettini, denominati in seguito olivetani, è discosto da Siena circa trenta chilometri. È una gita, la quale, benchè richieda l'impiego di una giornata, non vuole essere trascurata da chi, trovandosi a Siena, desideri formarsi un concetto ben compìto della capacità e del valore artistico del Bazzi. Dal compianto fotografo Cav. Paolo Lombardi di Siena è stata fatta bensì una bella pubblicazione fotografica di quelle pitture, non che dei freschi di Sant'Anna (che fa parte della sua grande raccolta di opere d'arte della provincia di Siena), ma come è naturale, se ci rende con perfetta fedeltà le composizioni, non può dare un concetto esatto del particolare pregio, della vivacità e della freschezza del colorito, per cui si distinguono gli originali del lombardo pittore.

Il Vasari racconta in qual modo il Bazzi fosse stato chiamato a prestarvi l'opera sua: « Essendo fatto generale de' monaci di Monte Oliveto Fra Domenico da Leccio (dovrebbe dire Lecco) lombardo, e andando il Sodoma a visitarlo, seppe tanto dire e persuadere, che gli fu dato a finire le storie della vita di S. Benedetto, delle quali aveva fatto parte in una facciata Luca Signorelli da Cortona. » Al quale fatto si riferisce il seguente passo importante del cronista del monastero, laddove discorrendo dell'abate Domenico Airoldi da Lecco soggiunge: *Secunda abbatiatus sui electione* (cioè, dal 16 maggio 1497, all'11 aprile 1501) *Claustri magna intercolumnia in dextera ingressus monasterii*

parte posita, quae occidentalem respiciunt plagam, eo auctore, mira et arte et impensa a celeberrimis pictoribus depicta fuere. Et reliqua claustri intercolumnia simili opere exornasset nisi pictorum necessitatus obstitisset discessus. Questi pittori sono il Signorelli e un altro sconosciuto, forse a lui subordinato, ad ogni modo inferiore di merito, del quale sono rimaste alcune figure sui pilastri dirimpetto alle storie del Signorelli stesso. Il motivo pel quale quest'ultimo lasciò incompiuta la parte sua sta, secondo ogni probabilità, nell'essere egli stato chiamato nel 1498 a Orvieto per dipingervi una cappella nel duomo. Il cronista parlando dell'abate continua: *Habita tamen hac tertia ejus electione (anno 1505, idibus aprilis) aliquanta et temporis intercapedine et pecuniarum commoditate.... incoeptum, ut sapientis est, tandem opus complere decrevit. Et orientalem meridionalemque claustri partem, etsi diverso pictore, haud tamen inferiore pictura decoravit. Et nisi pictoris incuria adfuisset, universum ut optabat, jam jam perfectum esset opus.* (Vol. I, pag. 45) (1). Il pittore qui nominato evidentemente non è altri se non il Bazzi, il quale secondo ogni probabilità non avrà tardato molto a dare compimento alla decorazione di quel mirabile chiostro, dipingendo anche le storie della parte settentrionale quali si vedono oggidì. Gli argomenti di tutte queste pitture, nove delle quali sono del Signorelli, una del Riccio, e venticinque del Bazzi, sono tratti dalla leggenda di S. Benedetto (2).

(1) Vedi *Guida artistica della città e contorni di Siena.* — Tipografia dei sordo-muti, 1883, pag. 184, n. 1.

(2) Vedi nel Vasari, pag. 145, n. 1, la descrizione delle singole storie del Bazzi; così pure nel citato libro del signor Jansen, che si distingue

Dove è da notare che il Signorelli nel trattare gli episodi della vita del Santo prese le mosse dalla fondazione del convento di Monte Cassino e il Bazzi li completò, parte continuando le storie incominciate dal Signorelli parte risalendo ai casi occorsi nella giovinezza del Santo. Fra l'ultimo di questa serie e la prima del Signorelli intercede un'arcata dove anticamente era una porta che metteva al refettorio grande, come ci viene cortesemente comunicato dall'erudito abate Gaetano M. di Negro. Risulta poi dalle indagini da lui praticate che quella porta fu chiusa fra il 1530 e il 1541, dando così luogo ad un nuovo riparto murale che venne frescato dal Riccio. Egli vi espresse il momento nel quale S. Benedetto manda Mauro in Francia e Placido in Sicilia.

Quanto al valore artistico della parte concernente il nostro autore, giustissimo è l'apprezzamento che ne fa il barone di Rumohr laddove dice: « Egli vi mostrò una larghezza di vedute, un'acutezza d'intendimento circa la significazione del carattere e del movimento delle forme umane, al quale venne sostituendosi nelle sue pitture posteriori un concetto assai generico di grazia sensibile. » (Vol. II, pag. 138). Il Vasari invece, che si compiace di diffamarlo dove può, dice ch'egli vi fece quelle storie tirandole via di pratica e senza diligenza. Il vero è, che quando anche ve ne siano di fatte con una certa facilità che confina colla sprezzatura, in complesso ci manifestano un autore ge-

per la sua vivace vena narrativa (vedi pag. 55 e seg.), e in quello più recente di Don Grégoire M. Thomas, intitolato : *L'Abbaye de Mont-Olivet-Maieur*, essai historique et artistique. Florence, Imprimerie successeurs Le Monnier, 1881.

niale e dotato di vivo senso pittorico. In alcune poi è un'esecuzione tanto accurata e piena di grazia intima, quale si potrebbe difficilmente riscontrare più spiccata in altri pittori di quel tempo. Tali sono quelle quattro delle quali fa cenno particolare il Vasari stesso e stanno alle cantonate del chiostro: Nella prima è quando S. Benedetto si parte da Norcia per andare a studio a Roma, nella seconda quando veggonsi giungere con numeroso seguito e offrirsi a lui i giovanetti Mauro e Placido, nella terza quando Fiorenzo, prete e nemico di San Benedetto, conduce intorno al monastero molte meretrici a ballare e cantare per tentare la bontà di quei padri, e nella quarta quando i Goti ardono Montecassino. Dai libri dell'archivio del monastero si ricava che il Bazzi ebbe per mercede di ciascuna di queste storie dieci ducati d'oro, mentre le altre gli furono pagate a ragione di sette ducati soltanto.

Di lui sono inoltre nello stesso monastero, l'Incoronazione della Vergine nel primo ripiano della scala grande che conduce ai dormitorii e a capo d'essa scala il Salvatore colla croce; poi un Gesù morto in grembo a Maria con intorno le altre pietose donne; sulla porta del quartiere del padre generale la Madonna coi S.[i] Michele e Pietro, e finalmente in un ambiente che mette in comunicazione il chiostro colla chiesa dipinse il cominciamento della religione olivetana e nella grossezza della porta da una banda un Cristo alla colonna, dall'altra Cristo che porta la croce. Sono 31 pitture in tutto, e n'ebbe in pagamento totale 241 ducati, pari a L. 1540 di quei tempi (1). Quanto

(1) Vedi in proposito i *Documenti per la storia dell'arte senese*, di G. Milanesi.

allo stile che vi si osserva, giova qui ripetere che tiene essenzialmente del lombardo; di più che in molte cose sembra pure vi si renda sensibile il prezioso frutto della disciplina del toscano Leonardo, alla quale egli certamente non rimase estraneo durante il suo soggiorno in Lombardia. In Monte Oliveto ce ne danno indizio certe significanti figure onde sono popolati i suoi freschi; tali sono le espressioni severe ed arcigne de' suoi vecchi, quelle piacevoli e piene di freschezza giovanile de' suoi putti, e l'incantevole sorriso delle sue fisionomie femminili, il quale si nota particolarmente nella storia dove le belle vengono a mettere ad ardua prova la virtù dei frati. Nè si potrebbe attribuire ad effetto di puro caso la comunanza di sentire con Leonardo manifestata nella mirabile esecuzione di certi cavalli ch'egli si compiacque d'introdurre nelle composizioni poste agli angoli del chiostro, che giustamente vanno pregiate per certe loro particolari finezze. L'ardore della mischia battagliera espressa nei gruppi dei combattenti sotto Montecassino ha veramente del leonardesco, tanto da rammentare, per lo spirito che vi traspare, la composizione dei furiosi cavalieri disputantisi la bandiera nella battaglia d'Anghiari, dipinta da Leonardo per una sala del Palazzo Vecchio di Firenze, per quanto il signor Jansen ragionevolmente osservi che di codest'opera del Vinci difficilmente il Bazzi poteva avere contezza in quel tempo. Altre parti poi rivelano una spiegata affinità di sentimento coi migliori pittori lombardi contemporanei. In quel Cristo che porta la croce ed è seguito da uno sgherro, dipinto presso la porta che va dal chiostro nella chiesa, si potrebbe notare qualche cosa di affine al già ram-

mentato Solari, il quale più volte ebbe a dipingere lo stesso soggetto in certe sue tavole. Due di queste fino a pochi anni or sono si vedevano in Siena presso il pittore Galgano, più o meno deteriorate dal tempo. Furono di poi vendute, nè ci è noto dove si trovino ora. Del resto il Bazzi ebbe una natura artistica diversa da quella del Solari, poichè lo supera decisamente in fatto di spirito e di vivacità e ricchezza di fantasia, mentre gli rimane di gran lunga inferiore nella scrupolosità e nella accuratezza dell' esecuzione.

Altri punti di contatto poi si potrebbero trovare fra lui e Cesare da Sesto, se non altro in una certa analogia di disposizione a trasmettere largamente nelle loro creazioni artistiche le impressioni del bello che li circondava tanto nella natura quanto nell'arte; di modo che le loro opere presentano spesso una copia sovrabbondante di svariati e graziosi motivi, la quale mentre ci è segno dello spirito di osservazione e della ricchezza d'idee dei rispettivi artisti, non può a meno di riescire a scapito dell'effetto dell'insieme, rendendolo sopracaricato e mancante della necessaria chiarezza. Questi pregi e difetti si possono notare nelle pitture di Monte Oliveto, in quelle parti per l'appunto ove il Bazzi lavorò con maggiore impegno e dove diede maggior prova della sua naturale sensibilità per il bello delle espressioni e delle movenze; si possono notare in ispecie nella storia dov'è rappresentato nel modo il più delicato e pittorico il momento in cui San Benedetto impone le mani sul capo dei soavi giovanetti Mauro e Placido, mentre all'intorno per l'aperta campagna si avanza eccessivamente compatta la moltitudine dei loro seguaci od accompagnatori; e similmente in quelle della

tentazione dei frati e dell'assalto di Montecassino con insolita cura ed amore eseguite. Anche le altre storie però, benchè alquanto più tirate via e meno studiate offrono dei pregi non comuni nella ingenua freschezza e nella facile vena narrativa spiegatavi dal pittore, sempre variato, sempre di lieto e quasi burlesco umore. Le forze creative della sua imaginazione si mostrano in tutta la loro giovanile attività, ed egli non opera altrimenti da quel che spontaneamente gli suggerisce il suo pensiero. Il suo spirito gaio e poetico compenetra e riveste tutto il soggetto da lui preso di mira, ed apparisce non solo nei suoi bei gruppi di frati dalle tuniche bianche, ora ridenti, ora compunti e severi, ma altresì in modo meraviglioso nei paesaggi, nei quali egli suole collocarli, dove mostra di essere stato dotato da natura delle più felici disposizioni, a segno da poter essere tenuto fra i più valenti ed imaginosi paesisti del suo tempo, come lo confermano invero molte altre sue opere posteriori. Spesso poi si compiace di ornare le sue storie di edifici architettonici, in ispecie di graziosi ed aerei loggiati, nel fare i quali si può ammettere, come abbiamo detto, che egli avesse già avuto conoscenza di quelli rappresentati dal Pinturicchio in quel tempo o poco prima nella celebrata sua opera della libreria del Duomo. Che un'opera di tanta importanza qual'è la splendida decorazione di quella libreria, avesse impressionato la mente giovanile dell'artista lombardo è cosa più che probabile e della quale si può pure trovare indizio in altri particolari, come nel gusto dei vestiarii, ricchi per ornamenti e per isvariati colori, quali si osservano in alcune delle sue più elaborate storie. Del resto non pare che il Pinturicchio

abbia avuto una speciale influenza sulla maniera del Bazzi, il quale, benchè lontano dalla patria, si mantiene fedele alle discipline ed al carattere di là trasportati in Toscana, e per di più come artista assai più vivace e libero non doveva certamente trovare in una mente più compassata e più povera di spirito qual'era quella del Pinturicchio un maestro da indurlo a seguire le di lui traccie (1). Ciò nullameno gli poteva giovare il valersi in qualche parte dei ricchi motivi decorativi coi quali il Pinturicchio in certo modo supplì nella sua celebrata opera alla deficenza di spirito e alla monotonia di caratteri. Nè appare in vero che Giovanni Antonio sia stato determinato a modificare sensibilmente la sua maniera dai severi esempi di Luca Signorelli che gli si presentarono al suo giungere in Monte Oliveto in quelle nove storie già da quello compìte. Ingegno maschio e profondo, il Signorelli non doveva essere tale da esercitare una sensibile influenza su quello più fugace e lieto del giovane lombardo. Merita poi una certa considerazione anche il fatto dell'essersi trovato a Monte Oliveto in quel tempo il valente intarsiatore Fra Giovanni da Verona, non già perchè si debba credere che egli abbia portato alcuna modificazione nella maniera del Bazzi, ma perchè non sarebbe fuori d'ogni probabilità l'ammettere che egli avesse portato dal Veneto certi disegni con

(1) Recherà quindi maraviglia ad altri forse come a noi che il sullodato autore tedesco, laddove fa un apprezzamento generico degli affreschi del Sodoma in Monte Oliveto (pag. 67), opina che non saprebbero reggere a confronto non solo di quelli dei Fiorentini contemporanei, ma nemmanco di quelli del Pinturicchio e dello Zingaro, preteso napoletano. Cita pure in questo novero certi freschi del Gozzoli ad Arezzo, dei quali certamente nessuno mai ebbe a vedere la traccia.

composizioni di Andrea Mantegna, delle quali Giovanni Antonio evidentemente fece uso in un fregio finto di colore di bronzo, posto sotto una finestra sul fianco settentrionale del chiostro, dove dipinse un trionfo di Nettuno con cavalli e divinità marittime, ed un combattimento di mostri marini, composizioni già note per le caratteristiche stampe del Mantegna stesso. Interessanti del pari come complementi decorativi sono le grottesche che ornano i pilastri del portico, dove il nostro pittore si compiacque di dare sfogo in isvariato modo alle sue bizzarre ed umoristiche fantasticherie. Certi piccoli medaglioni trattati in chiaroscuro, quasi a modo di disegni alla penna e contenenti fatti di storia antica e di mitologia sono degni di speciale osservazione pel pregio dell'invenzioni e per l'esecuzione franca ed ardita, e rivelano uno spirito, umoristico talvolta, affine a quello di Leonardo.

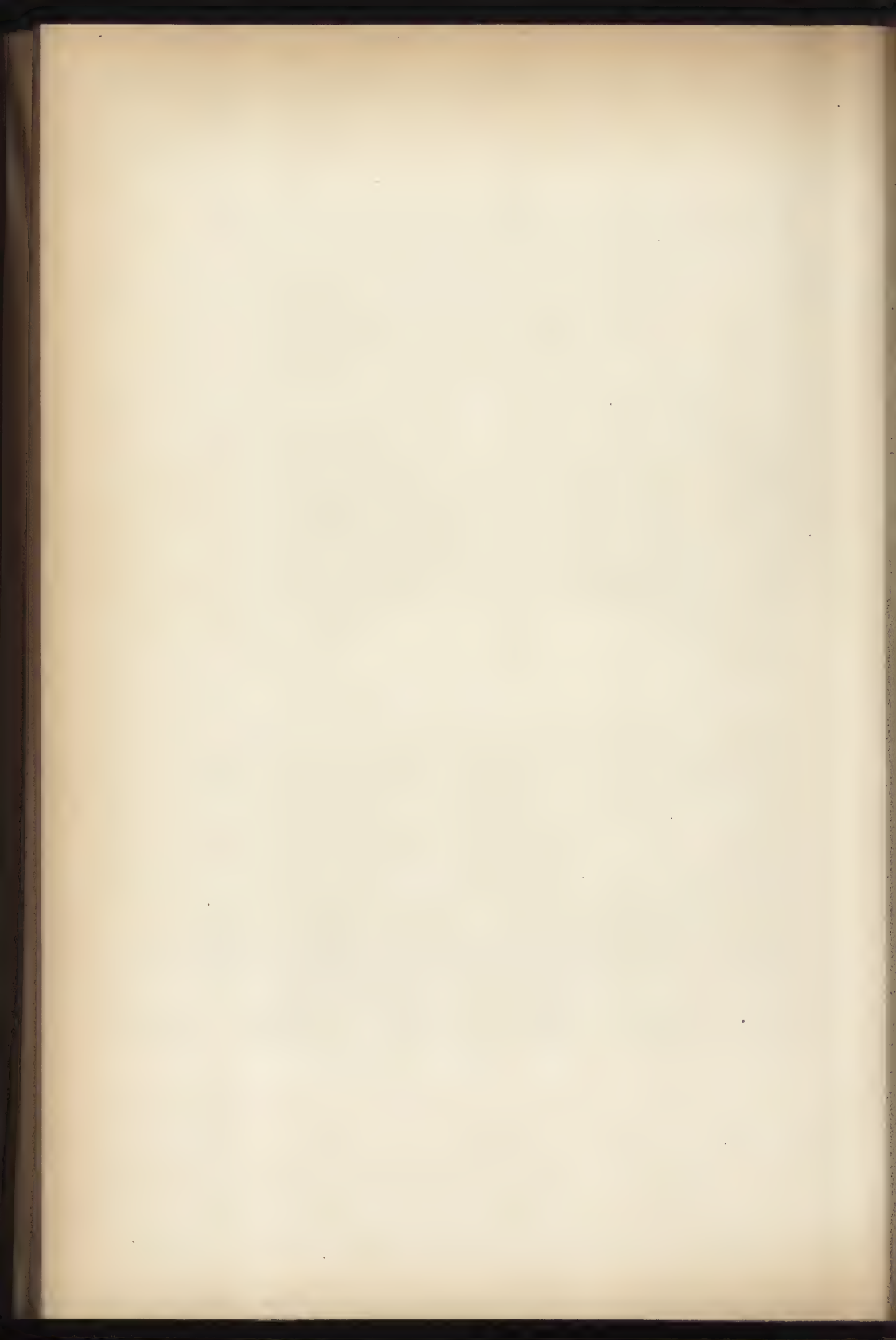
Quanto allo stato di conservazione in cui si trovano presentemente tutte queste pitture pur troppo non è dei più confortanti, ma presenta almeno il vantaggio dell'immunità da improvvidi restauri. In complesso la parte eseguita dal Signorelli è quella che ha maggiormente sofferto, forse in gran parte per effetto dei colori, di qualità tale da alterarsi più facilmente. L'umidità e le scrostature dei colori tuttavia hanno prodotto più o meno molti guasti anche nelle storie del Bazzi, dove pure si scorgono spesso cresciuti pel tempo i colori. Interamente distrutti poi sono fino dal tempo del Vasari quei tondi ch'egli dipinse a due a due sotto ciascuna storia rappresentandovi i generali tutti che aveva avuto quella congregazione, espressi talvolta sotto le sembianze di taluni dei frati vecchi che allora erano in

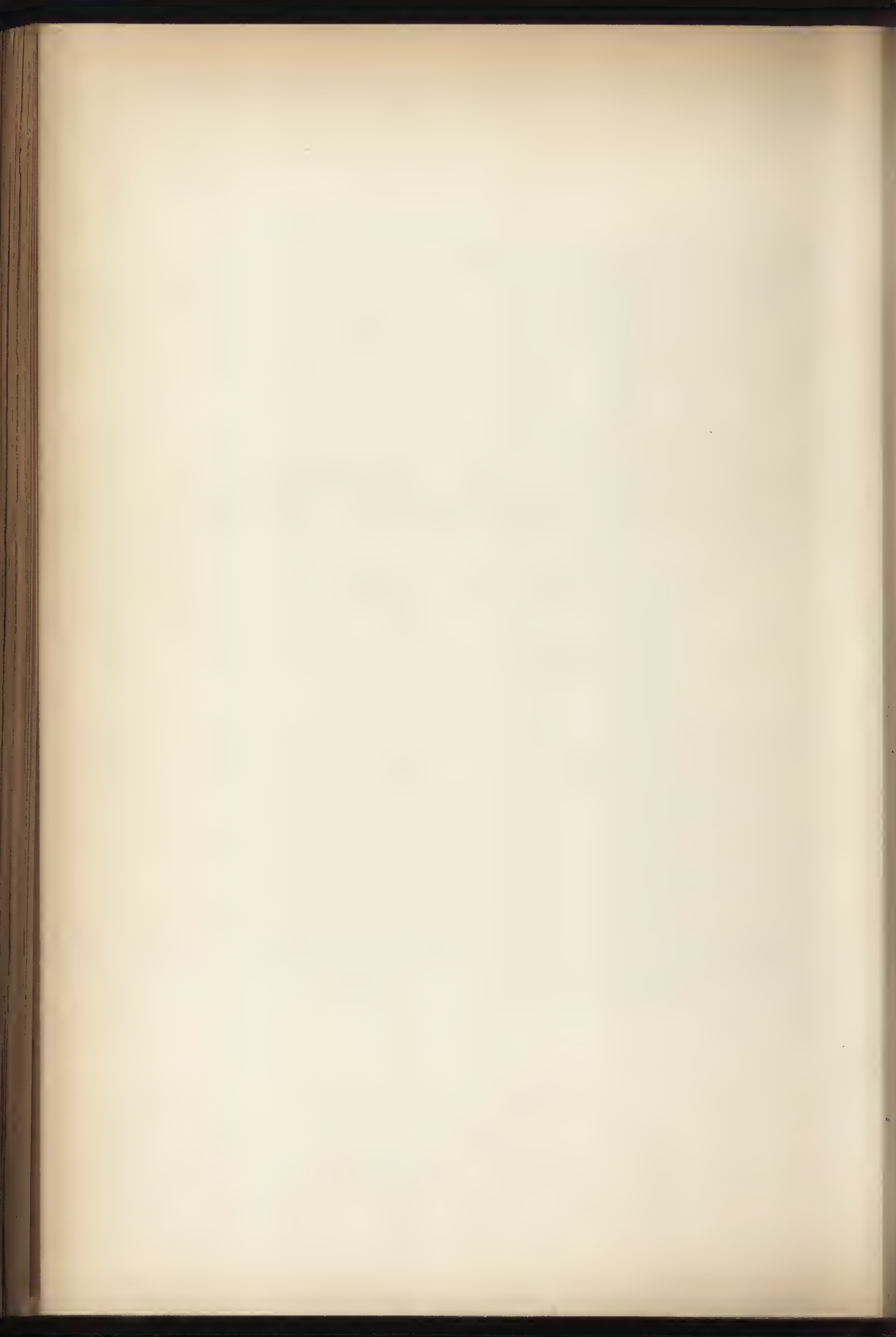
quel monastero. Del resto se si tiene conto dei tratti sensibilmente individuali che appariscono in molte delle figure delle storie stesse sovrapposte, vi è da persuadersi di leggieri che anche in quelle si abbiano a ravvisare spesso dei ritratti.

Che egli come ritrattista abbia mostrato fino dal principio della sua carriera una speciale capacità ce ne fanno fede le parole del Vasari stesso, il quale confessa che il Bazzi appena giunto a Siena vi fece amicizie ed entrò in relazione coi gentiluomini di quella città facendovi molti ritratti di naturale (1). Tanto più strano quindi riesce il fatto, che al giorno d'oggi in Siena non venga additato alcun ritratto di lui e che scarsi siano quegli che gli vengono attribuiti altrove. Se si considera però quante volte riesce malagevole anche ai veri conoscitori il fissare il nome degli autori nelle pitture di ritratti, rimane sempre ammissibile che ve ne siano sparsi de' suoi sott'altri nomi, ed incombe quindi ai competenti indagatori il còmpito di definire questa parte dell'attività artistica del Bazzi per quanto sarà possibile.

Il velo dell'oblìo che la celava al pubblico frattanto è già stato parzialmente squarciato mediante le estese e penetranti osservazioni del Senatore Giov. Morelli (Lermolieff), il quale nelle sue pubblicazioni intorno alle gallerie germaniche ci addita, entro la sfera delle copiose digressioni, parecchi ritratti del Sodoma, parte disegni e parte dipinti. Fra i primi vi sarebbero tre

(1) Nell'inventario delle cose lasciate dal Sodoma, fatto il 15 febbraio del 1549 (stile comune), cioè nello stesso giorno in cui morì, si trovano infatti registrati sei ritratti, frà i quali quelli di Pandolfo Petrucci, di una Saracini e di una Toscani. (Vedi Vasari, p. 380, n. 1).

SODOMA - RITRATTO DI DAMA - GALL. DI FRANCOFORTE.

FOTOTIP. A. LEMARCHI - MILANO

SODOMA: PROPRIO RITRATTO - MONTOLIVETO SENESE.

singoli visi di uomini, condotti al carboncino, figure notevoli pel tratto sicuro e vicace, quali vengono conservati nelle raccolte degli Uffizi in Firenze, dell'Albertina a Vienna e del Museo Britannico a Londra; fra i dipinti si distingue un nobilissimo ritratto di dama, eccezionalmente accurato nell'esecuzione, nella galleria dell'Istituto Städel di Francoforte, dove venne fin quì gratuitamente attribuito a Fra Sebastiano del Piombo e supposto esservi rappresentata Giulia Gonzaga, mentre apparisce più plausibile vi s'abbiano a ravvisare i tratti di una signora appartenente ad una delle cospicue famiglie di Siena (V. Tav. VII).

I freschi di Monte Oliveto, come già si disse, ci offrono indubitatamente molti ritratti, i quali attestano quanto valesse il loro autore nella spontanea ed artistica riproduzione del vero. Fra questi ci limiteremo a rammentare quello che rappresenta la figura del pittore stesso, che vedesi nella terza storia, procedendo nell'ordine cronologico degli episodi, dove egli, stando al racconto del Vasari, si compiacque presentarsi vestito delle spoglie di un gentiluomo milanese venuto colà a farsi monaco e circondato dal suo famoso corvo parlante e da altri suoi graditi animali. La sua fisionomia indica chiaramente l'età giovanile che poteva avere passato di poco i cinque lustri: è intieramente imberbe, intelligente e quasi buffonesco nello sguardo: le sopraciglia marcate; il naso alquanto ingrossato sull'estremità; le labbra piuttosto tumide; la chioma esce di sotto un berretto sciolta ed abbondante sulle spalle, inquadrando pittoricamente il viso (V. Tav. VIII). Tiene la sinistra appoggiata sul pomo della spada, la destra stesa innanzi in atto di chi si rivolga a parlare

con altri. Tale è il ritratto del Mattaccio, come lo ebbero a chiamare i monaci di Monte Oliveto in causa delle sue pazzie e stravaganze. Nè fu questa la sola volta ch'egli ebbe a ritrarre sè stesso in pittura; chè il Vasari ci fa sapere che nel suo fresco nel chiostro di S. Francesco a Siena, del quale pur troppo non rimane oggi se non la mezza figura del Cristo legato alla colonna, aveva ritratto se stesso senza barba, cioè raso e con i capelli lunghi, come si portavano allora. Nè miglior sorte toccò a quella parte di un fresco sopra la porta di S. Viene dove « si ritrasse il Sodoma con la barba, essendo già vecchio e con un pennello in mano, il quale è volto verso un brieve che dice: *Fac tu.* » — Il Della Valle poi nomina due effigie di lui, una segnato *Giov. Antonio da Vercelli,* l'altra in cui è più vecchio, ma robusto e pieno d'energia, dove dichiara l'onore conferitogli dai Sanesi dell'essere stato ammesso alla loro cittadinanza. Questi difficilmente si avrebbero a identificare coi due ritratti esposti sotto il suo nome nelle gallerie degli Uffizi e Pitti, il primo nel novero dei ritratti dei pittori al n. 282, il secondo in un posto alquanto buio al n. 382, sapendosi quanto arbitrarie siano le attribuzioni usate in quelle raccolte, nè verificandosi in realtà nei medesimi i tratti caratteristici del suo fare.

Più convincente invece è la constatazione fatta dal sullodato Senatore Morelli di un altro ritratto del Sodoma nella figura che sta accanto a quella di Raffaello, là dove questi lo volle effigiato seco nell'affresco della scuola d'Atene, considerandolo quasi suo collaboratore nella decorazione di quella sala. Era bensì indicata sin quì per vaga tradizione come l'effigie del maestro Pietro

Perugino; interpretazione alla quale si oppone essenzialmente la nessuna somiglianza coi tratti di lui, il quale d'altronde in quella sala non ebbe parte alcuna di lavoro, mentre, come si vedrà più avanti, la mano del Sodoma si rivela in una parte della decorazione di quella volta.

Crediamo d'altronde poter citare altri casi, nei quali il Bazzi, salvo errore, si compiacque introdurre in mezzo ad altre figure la propria effigie. Uno di questi ci sarebbe fornito dalla sua importante tavola rappresentante l'Adorazione de' Magi, oggi nella cappella dei Piccolomini in S. Agostino a Siena, dove per popolare tradizione viene indicato come suo ritratto una testa vivace di un pastore che fa capolino fra due alberi.

L'altro reputiamo abbiasi a ravvisare in una testa d'uomo barbuto e attempato che se ne sta a mano destra dietro le figure di Santi circondanti la Madonna nella pala d'altare da lui eseguita nel 1542 per la chiesa della Spina in Pisa. Quivi si presenta come la sola figura la cui testa non sia circondata da aureola: il viso non è convenzionale ma di espressione individuale energica; bianca la barba e i baffi, folte le sopraciglia. Nel precedente invece è senza barba, di aspetto vegeto, come chi avesse trascorso appena la quarantina. Se egli quindi è propriamente rappresentato sotto le sembianze di quel pastore, che in vero se ne sta alquanto appartato dal rimanente della composizione dei tre Magi col loro seguito, converrebbe conchiuderne che il dipinto stesso si avesse ad assegnare ad un periodo di tempo alquanto anteriore a quel che fin quì si era creduto, e che gli annotatori avevano ar-

gomentato corrispondere circa all'anno 1536, come si vedrà più avanti.

Nel 1506 lo troviamo già di ritorno a Siena occupato con quella tavola per la chiesa di San Francesco, la quale rimase preda delle fiamme, come si è accennato di sopra. Ma non vi rimase a lungo, se è vero, come avvi ragione a crederlo, che nel 1507 egli visitasse la turrita città di S. Gimignano. Stando in fatti alla relazione di uno storico locale (1) in detto anno, essendo podestà M. Gio. Batt. Macchiavelli, il Sodoma ebbe a frescare a chiaro scuro una parete della cappella delle carceri (ora ufficio d'economato municipale) ch'è tuttora in essere e ben ci rivela la sua mano, tutto che si qualifichi per lavoro fatto con poco impegno ed oggidì alquanto deteriorato. Comunque sia n'è grazioso ed attraente il soggetto, appropriato alla primitiva destinazione del luogo. Va diviso in due partimenti racchiusi entro pilastri ornati di rabeschi a colore, quali il Sodoma usò costantemente nei suoi dipinti murali, impressionato forse dall'esempio delle decorazioni ideate dal Pinturicchio nella Libreria del duomo senese. Nei capitelli dei pilastri stessi fa capolino la sua passione per i cavalli, che vi sono introdotti come motivo di sostegno similmente come in analoghe parti nel grande chiostro di Monte Oliveto. Nel riparto maggiore dell'affresco sta S. Ivone fra una turba svariata di petenti in atto di render giustizia dal suo Tribunale, davanti al quale due putti, ora quasi cancellati, erano intesi a reggere lo stemma del Macchiavelli. Nello spazio minore si vedono orfanelli e mendichi far pressa

(1) Luigi Pecori — *Storia della terra di S. Gimignano* — Firenze — Cellini 1853, p. 563.

alla porta per chiedere ragione al venerabile magistrato. Le figure in genere vi sono eccessivamente lunghe e poco eseguite, ma rivelano nell'insieme l'inventore facile ed ingegnoso, conforme a quel che apparisce nei suoi chiaroscuri improvvisati per così dire lungo le pareti di S. Anna in Creta.

Il confronto che si può fare in proposito colle riproduzioni del fotografo Lombardi di Siena per le storie di S. Anna e quella dei Frat. Alinari di Firenze per quella di S. Ivone non può che riescire interessante e persuasivo.

Nello stesso anno 1507 poi capitò a Siena il noto Mecenate e ricco mercante Agostino Chigi per trattare colla Repubblica della vendita di Portercole, come ci dicono gli annotatori del Vasari, il quale essendosi abbattuto nel promettente e allegro pittore lombardo, tornandosene a Roma ve lo condusse seco, aprendo così un nuovo meraviglioso orizzonte alla sua attività e alle sue mire artistiche. Il lavoro infatti non gli mancò, poichè avendo in quel tempo il papa Giulio II chiamato varii pittori a decorargli le sue sale in Vaticano, divenute celebri poi per opera di Raffaello principalmente sotto il nome di stanze vaticane, si servì anche del Bazzi assegnandogli il còmpito di decorare la vôlta della Camera della Segnatura. Alla quale cosa egli diede effetto facendovi gli spartimenti e l'ornato delle cornici e dei fregi della vôlta, di poi ponendosi ad eseguirvi in alcuni tondi grandi alcune storie in fresco « assai ragionevoli » (1).

(1) Vedasi nel secondo volume del Raffaello di Cavalcaselle a pag. 11 il tenore dei documenti dei registri vaticani che concernono gli artisti ch'ebbero a lavorare in Vaticano in quegli anni. Figura fra questi ap-

Quest'ultime non esistono più ed il malevolo biografo, il Vasari, ce ne dà la seguente spiegazione. « Ma perciocchè questo animale, attendendo alle sue bestiuole ed alle baie, non tirava innanzi il lavoro, essendo condotto Raffaello d' Urbino a Roma da Bramante architetto, e dal papa conosciuto quanto gli altri avanzasse, comandò Sua Santità che nelle dette camere non lavorasse più nè il Perugino (che v'aveva dipinto la vôlta dell' ultima sala) nè Giov. Antonio, anzi che si buttasse in terra ogni cosa. Ma Raffaello, ch'era la stessa bontà e modestia, lasciò in piedi tutto quello ch'aveva fatto il Perugino stato già suo maestro; e del Mattaccio non guastò se non il ripieno e le figure dei tondi e de' quadri, lasciando le fregiature e gli altri ornamenti, che ancora sono intorno alle figure che vi fece Raffaello; le quali furono la Justizia, la Cognizione delle cose, la Poesia e la Teologia. »

Le suddette fregiature e gli ornamenti, che richiamano il gusto di quelli di Monte Oliveto e di S. Anna; sono sempre in essere oggidì e noi qui possiamo soggiungere, con beneplacito del Vasari, che l'opera decorativa di quella vôlta è tale da non fare punto disonore al suo autore, il quale vi diede prova di un

punto il Sodoma: « 13 ottobre 1508. Il magnifico Sigismondo Chigi fa sicurtà per Giov. Antonio de' Bazzi di Vercelli, a cui è commesso di fare alcune pitture nelle camere superiori del pontefice nel palazzo vaticano. » Il documento nella sua integrità viene riportato del resto da C. Cugnoni nella sua monografia intorno ad *Agostino Chigi, il Magnifico*, pubblicata nel secondo volume dell'*Archivio della Società romana di Storia patria* (a. 1879) p. 486 n. 90. Quivi a pag. 485 vengono inoltre ricordate certe pitture fatte dal Sodoma a Siena in servigio di Sigismondo, fratello di Agostino Chigi, ora perdute. Vi si accenna alla decorazione pittorica della casa di lui e a soggetti mitologici e storici trattati nell interno. (Favole di Ovidio e gesta di Giulio Cesare).

giusto senso delle proporzioni, dividendo e disponendo le parti fra loro in modo ricco ed armonico e formandovi quindi una degna inquadratura alle ideali figure di Raffaello. Vuolsi pure osservare che oltre alla parte puramente ornamentale ed architettonica vi rimane di mano del nostro pittore il tondo nel centro della vôlta, del quale ordinariamente l'occhio dell'osservatore non tiene conto, assorto qual'è nella contemplazione dell'opera del divino Urbinate. In detto tondo riconosconsi come creazioni di Giovanni Antonio certi putti ridenti che sostengono l'arme del papa; dove l'artista volle dar prova di svariati e capricciosi scorci.

Su codesta parte noi insistiamo tanto più a richiamare l'attenzione di chi è vago di rintracciarvi le impronte del nostro autore in quanto sappiamo che da alcuni scrittori d'Oltralpe essa viene tuttodì attribuita a Melozzo da Forlì, quasi che simili scorci non potessero essere fatti se non da lui e che lo stemma della Rovere che forma il centro dovesse necessariamente riferirsi a Sisto IV piuttosto che a Giulio II (1).

Egualmente poi scorgesi la sua mano in otto piccolissimi quadri posti fra i quattro magnifici tondi di Raffaello e contenenti fatti mitologici e di storia antica, eseguiti in modo semplicemente decorativo.

Nel 1510 il Bazzi trovasi a Siena, poichè sappiamo che in quell'anno vi prese in moglie « una fanciulla nata di buonissime genti, » la quale chiamavasi Beatrice e fu figliuola di Luca di Bartolomeo di Egidio detto Luca de' Galli, oste della locanda della Corona. Il contratto della sua dote di 450 fiorini fu stipulato

(1) Si vedano in proposito le ottime fotografie eseguite dalla ditta Braun.

ne' 28 di ottobre. Da Beatrice ebbe, nel 1511, Apelle, levato al fonte battesimale da Gerolamo Genga (1); e nell'anno seguente Faustina, sposata a Bartolommeo Neroni detto maestro Riccio, pittore ed architetto. Apelle pare che morisse in fasce (2). Il Vasari, per non omettere alcuna occasione d'ingiuriare il Bazzi, asserisce ch'essendogli venuta a noia la moglie dopo la nascita della figliuola, l'abbandonò a se stessa; ma i documenti lo colgono in fallo essendo provato ch'ebbe da essa due figliuoli non solo, ma eziandio che nel 1531 e nel 1541 dimorava tuttora con lui, potendosi altresì dedurre da altri riscontri ch'ella non se ne separasse mai (3). Circa la condotta di lui in fatto di moralità, molto è stato detto a suo carico e in sua difesa dagli autori che ne parlano. Che egli come individuo avesse o poco o tanto del capo ameno, lo dimostrano bensì e il suo ritratto in Monte Oliveto ed il carattere di certe sue composizioni che attestano di una faceta e talvolta libera fantasia; e vieppiù evidentemente lo dimostra una strana e burlesca denunzia de' suoi beni ch'egli stesso fece a Siena nel 1531, dove non meno che in altri documenti non ha ripugnanza a qualificarsi col sopranome di Sodoma, in luogo di usare il cognome di Bazzi. Questa denunzia, tratta dalle *Pompe*

(1) Conviene dire che in questi anni il noto pittore Gerolamo Genga avesse preso qualche cosa dal Sodoma nel suo modo di trattare l'arte. Tanto è vero che un grande dipinto di una Trasfigurazione, eseguito sulla tenda dell'organo del duomo, ora esposta nel Museo dell'Opera, venne attribuito al Sodoma, mentre non è di lui, si bene del Genga, com gl'indizii dell'opera stessa provano concordemente colle notizie storiche, d'onde si ricava ch'egli la fece nel 1510 e n'ebbe cento scudi. (Vedi Vasari, t. VI, p. 316, n. 1)

(2) Vedi Vasari, p. 398, n. 2.

(3) Vedi Vasari, p. 399, n. 1.

sanesi dell'Ugurgieri, ci vien riportata dal Padre Della Valle (*Lett. sen.*, tom. III, pag. 244), ed è una conferma di quel che dice il Vasari circa la straordinaria passione che aveva Gio. Antonio di tenere presso di sè d'ogni sorta stravaganti animali, fra i quali vien detto si distinguesse a quel tempo un suo corvo, « che aveva da lui così bene imparato a favellare, che contrafaceva in molte cose la sua voce e particolarmente in rispondendo a chi picchiava la porta tanto bene che pareva Giovan Antonio stesso. » Or ecco la rassegna de' suoi beni nel modo che a lui stesso piacque darla:

E prima un horto a fonte nuova, che io lo lavoro e gli altri ricogliono.

Una casa in litigio con Nicolò de' Libri per mio abitare in Vallerozzi.

Trovomi al presente otto cavalli; per sopranome sono chiamati caprette, ed io sono un castrone a governarle.

Trovomi una scimia ed un corvo che favella, che lo tengo che insegni a parlare a un asino teologo in gabbia.

Un gufo per far paura a matti, un Barbagianni, e del Locco non vi dico niente per la scimia di sopra.

Trovomi due pavoni, due cani, due gatti, un terzuolo, uno sparviere e sei galline con diciotto pollastrine.

E due galline moresche e molt'altri uccelli, che per lo scrivere sarìa confusione. Trovomi tre bestiacce cattive, che sono tre donne.

Trovomi poi da trenta figlioli grandi, e per traino Ain (*sic*) *Vostre Eccellenze permetteranno bene, che hone havere di grosso. Oltre che secondo li statuti chi ha dodici figli non è tenuto a gravezze di comune. Pertanto a voi mi raccomando. Bene valete.*

Sodoma, Sodoma derivatum M. Sodoma.

Ma il documento più scandaloso e compromettente pel suo onore ce lo fornirebbero i seguenti distici, dei quali è autore Eurialo Morani d'Ascoli, stampati in Siena nel 1516:

Nunc mihi pulchra venus tenui dat vescier aura,
Ut revocem a teneris, Sodoma, te pueris.
Sodoma pedico est: cur te, Lucretia, vivam
Fecit? Habet nostras pro Ganimede nates.

Ora per ritornare al sopranome di Sodoma, poichè il nostro pittore è assai più conosciuto per esso che pel suo nome di famiglia, è necessario che noi ci facciamo a ricercare brevemente come e quando egli se lo fosse acquistato. Quanto all'origine dell'insolita denominazione, checchè ne dicano i difensori del suo onore, credendo di poterglielo salvare allegando le sue amicizie e relazioni con uomini cospicui e con religiosi, oppure supponendo che quel vocabolo fosse l'appellativo di un'Accademia alla quale egli avesse appartenuto, giova riconoscere che la spiegazione addotta dal Vasari ha la maggiore apparenza di verosimiglianza, laddove asserisce che egli si era acquistato quel sopranome in causa del suo vivere licenzioso e del tenere altrui in piacere e spasso con vivere poco onestamente. Come attinente a questa questione merita poi di essere qui riferito il racconto che il biografo aretino fa di un fatto accaduto a Giovanni Antonio trovandosi egli ad una corsa di cavalli. In questa occasione veniamo a sapere in primo luogo, che il Bazzi fu anche a Firenze, circostanza che non vuol essere stata priva d'importanza nella sua carriera, e che vi

ebbe l'incarico dall'abate del convento di Monte Oliveto fuori porta a San Frediano di eseguire alcune pitture a fresco nella facciata del refettorio, le quali però, causa la sua trascuranza, se si avesse a prestar fede al biografo aretino, « riuscirono siffatte, che fu uccellato e fatto beffe delle sue pazzie da coloro che aspettavano che dovesse fare qualche opera straordinaria. »

Codeste pitture si credettero per molto tempo perdute, fin che pochi anni or sono venne fatto al monaco Don Alfonso Focacci, abitante in quei locali di scoprire di sotto il bianco una parte di una composizione di un Cenacolo, che occupava certamente una parete dell'antico refettorio. Per quanto frammentario e in parte sciupato tale lavoro vi rimane quanto basta per avervi a riconoscere senza ambagi l'opera del nostro pittore. Di più si può dire che di per se stesso smentisce apertamente il giudizio sfavorevole del Vasari, poichè l'artista mostra realmente di essersi preso a petto il còmpito serio di un Cenacolo, ideando una figura di Redentore che si vede di elevato tipo e di dolce espressione. Le teste dei commensali (non ne rimangono che cinque) sono tutte disegnate accuratamente, compresa quella di Giuda, ch'è la meglio conservata. Dall'insieme pregevole tanto pel colorito quanto pel disegno si vede che quest'opera è fatta nel vigor degli anni, con riminiscenze leonardesche sempre assai vive.

« Mentre dunque che faceva quell'opera, soggiunge il Vasari, avendo menato seco a Fiorenza un caval barbero, lo messe a correr il palio di San Barnaba; e come volle la sorte, corse tanto meglio degli altri che lo guadagnò: onde avendo i fanciulli a gridare, come si costuma, dietro al palio ed alle trombe il nome

o cognome del padrone del cavallo che ha vinto, fu dimandato Giovanni Antonio che nome si aveva a gridare; ed avendo egli risposto Soddoma, Soddoma, i fanciulli così gridavano. Ma avendo udito così sporco nome certi vecchi da bene, cominciarono a farne rumore e a dire: Che porca cosa, che ribalderia è questa che si gridi per la nostra città così vituperoso nome? — Di maniera che poco mancò, levandosi il rumore, che non fu dai fanciulli e dalla plebe lapidato il povero Soddoma, e il cavallo e la bertuccia che aveva in groppa con esso.» Se questo fatto si debba reputare come causa occasionale dell'essergli stato applicato quel sopranome, o se si debba credere che sia accaduto dopo ch'egli già se lo fosse acquistato standosene a Siena, non ci è dato saperlo. Avvertiremo invece, stando a quel che poterono scoprire collo studio degli archivii di Siena gli annotatori del Vasari, che nelle carte e nelle scritture riguardanti Giovanni Antonio non gli si trova dato il sopranome di Sodoma prima del 1513, essendo innanzi sempre detto *Giovan Antonio da Verzè,* o *da Vercelli,* o *di Savoia.* Ciò apparisce tuttavia in un documento del 1513 stesso, dove troviamo che *Johannes Antonius Jacobi de Verzè da Savoja* avendo avuto da Messer Agostino Bardi un cavallo, stimato trenta ducati d'oro, si obbliga di dipingergli dentro lo spazio di otto mesi o la facciata della sua casa, o una tavola da altare, a sua elezione.

Fu deciso per la facciata, a quanto pare, poichè il Vasari ne fa cenno, soggiungendo che vi erano alcune cose lodevoli, ma già in allora per lo più consumate dall'aria e dal tempo (1). Intorno a quegli anni poi è

(1) Vasari, pag. 385, n. 1.

presumibile fosse stata eseguita dal Sodoma una tavola d'altare, grande, centinata, ch'era a Colle di Val d'Elsa nel Sanese, d'onde andò venduta alla Galleria di Torino per mille e duecento scudi. È un'opera degna di particolare attenzione per i suoi tratti di non comune bellezza, talchè si può ritenere eseguita in un momento di felice ispirazione e di pieno vigore delle facoltà artistiche dell'autore. Vi è la Vergine in trono sopra un'alta base, mentre tiene il Bambino nudo fra le di lei ginocchia. Ai due lati vedonsi in piedi le due sante, Caterina e Lucia, nelle quali risplende grande nobiltà di forme e umana grazia d'espressione. Accanto ad esse, in ginocchio, il vecchio S. Girolamo e l'Evangelista Giovanni, imberbe e di delicatissimi, quasi femminei lineamenti. In alto a fianco della Madonna due angioletti alquanto contorti stanno sostenendo le cortine del trono. Quello ch'è da deplorare si è che un'opera di tanto valore estetico si veda al dì d'oggi sfigurata da audace ristauro.

La stessa Galleria poi può vantarsi di possedere oltre alla già citata tavola di una Lucrezia che si trafigge, un terzo quadro del nostro autore. È una tavola contenente una Sacra Famiglia dove si riscontra il tradizionale sorriso della Vergine, il Bambino idealizzato, in atto di trastullarsi con un uccelletto, e S. Giuseppe vecchio, alquanto caricato nei tratti. Il colorito, specialmente nei panni, apparisce caldo e vivace secondo l'uso lombardo (1).

(1) Simile nella composizione ma superiore per giovanile freschezza è l'esemplare che vedesi nella Galleria di Monaco in Baviera, n. 1073, laddove il numero seguente, un ovale contenente una testa di S. Michele, certamente gli viene attribuito senza fondamento di sorta. Porta quest'ultimo le iniziali falsificate di Raffaello Sanzio e rammenta piuttosto Lorenzo Costa e Timoteo Vite.

Da Colle a S. Gimignano è breve il passo. Noi ve lo troviamo di nuovo nel 1513, poichè si sà che il 2 di luglio gli furono pagate L. 142 dal Comune per un grande affresco eseguito sotto la loggia dirimpetto alla Collegiata (1). L'azione atmosferica nel corso del tempo l'ha ormai in gran parte consumato. Pur vi si vede ancora tanto da poter dire che vi stava dipinta la Vergine in trono col Bambino rivolgentesi verso un Santo vescovo raffigurante il patrono S. Gimignano. Dal canto opposto un altro vescovo che si qualificherebbe per un San Nicolò da Bari, poichè, come di prammatica, viene porgendo le sue tre palle d'oro. Superiormente due angioletti librati nell'aria sono l'unica parte che si è conservata dell'intero dipinto. Sono creature dalle tondeggianti forme, di una freschezza e di una giocondità mirabile, che preludono senz'altro a quelle che poco stante ebbe ad introdurre ne' suoi freschi nella dimora di Agostino Chigi in Roma.

Stando alla relazione del Vasari non apparirebbe che il Sodoma si fosse recato di nuovo a Roma dopo essersi trattenuto alcuni anni a Siena; poi che là dove discorre della parte da lui avuta nella decorazione della camera della Segnatura fa credere che Agostino Chigi a confortarlo dello smacco sofferto in Vaticano al sopragiungere di Raffaello, lo avesse senz'altro incaricato della decorazione pittorica di una sala nella Farnesina.

Se nonchè a noi non mancano i dati oggidì per istabilire che fra il suo operato in Vaticano e quello nella villa di Trastevere intercede un periodo di alcuni anni,

(1) I dati surriferiti si traggono dal Libro di Provv. di S. Gemignano, Lett. G. N. 64, come accenna il Pecori nell'opera citata, a pag. 563.

passati di bel nuovo nella sua patria adottiva, alla quale egli aveva fatto ritorno probabilmente coll'impressione di non aver trovato un lusinghiero apprezzamento de' suoi lavori presso il pontefice Giulio II. Succeduto a questi nel 1513 Leone X, è facile imaginare che il Bazzi, nel vigor degli anni raggiunta la pienezza de' suoi mezzi, si fosse sentito attirato nuovamente alla Città eterna, invitatovi fors'anco da Agostino Chigi.

Ciò dovette verificarsi nel 1514 non appena adempiuto l'impegno per la facciata di casa Bardi, concorrendo diverse circostanze a provarlo. Fra queste vuolsi qui rammentare il fatto dell' incontro del Sodoma col noto umanista Pietro Aretino in casa del Chigi a Roma. Nella raccolta delle lettere dell'Aretino infatti avvene una diretta al Sodoma da Venezia nel 1545 (da noi riportata più avanti) nella quale, benchè fossero trascorsi di molti anni si compiace richiamare la sua memoria ai bei giorni che avevano passato insieme in loro gioventù presso il magnifico Agostino.

L'Aretino che, come avverte il suo biografo Gio. Maria Mazzucchelli, ebbe nascita illegittima nel 1492, abbandonò la patria in età assai giovanile e si portò a Perugia. Vi stette, a quanto si ricava dalle sue lettere parecchi anni esercitandovi il mestiere di legatore di libri e fu per avventura in questo tempo e in questa occasione ch'egli colla lettura di libri che andava legando incominciò a far pratica di essi e ad ostentarsi per uomo letterato, facendo insieme conoscenza dei soggetti più distinti e più dotti di quella città. Fatta di poi deliberazione di recarsi a Roma, vi andò ventenne circa, e come scrive l'Ammirato, a piede e non d'altri

arnesi fornito, che di quelli che aveva indosso (1). Alloggiò in casa di Agostino Chigi e stette in servizio di Leone X, e più tardi di Clemente VII. È da ammettere quindi che il suo arrivo a Roma ebbe a coincidere, o quasi, coll'innalzamento di Leone X al pontificato.

Quanto al Sodoma si tenga conto dei dati cronologici seguenti: alla fine del 1513 lo vediamo trattenuto a Siena dal noto impegno; nel giugno del 1515 ve lo troviamo di bel nuovo per essersi egli assunto un incarico dall'opera del duomo. Negli anni seguenti poi non pare da ammettere ch' egli si fosse allontanato gran fatto da Siena trovandovelo noi occupato con opere di ragguardevole importanza. Se ne deduce, che nell'intervallo fra il 1513 e il 1515 egli senza alcun dubbio s'incontrò coll'Aretino presso Agostino Chigi, nel mentre quest'ultimo già da alcuni anni era intento ad ornare la celebre sua villa. Tant'è vero, che prima ancora che Leone X avesse inaugurato il suo regno da Mecenate troviamo poeti che decantano lo splendore del Chigi, prendendo ad argomento dei loro versi la sua recente villa in riva al Tevere, che a quel tempo doveva essere circondata da un vasto e delizioso giardino. È il romano Gallo Egidio quegli che pel primo in un suo poemetto del 1511 ne esalta genericamente

(1) È notevole il seguente passo dell'Aretino stesso che si riferisce alla sua andata a Roma:

« Io odiai sempre la povertà de la ricchezza (nei mercatanti) ma la sorte mia per ridersi di me, sendo quasi garzone mi balzò appresso d'Agostino Chigi, dove sarei morto pensando che però era mercatante se io non avessi risuscitato l'animo negli apparati, nelle cene, con la pompa delle quali più volte fece stupire Leone inventore della grandezza dei Papi. » (Lettera da Venezia del 1537 al signor Ferieri Beltramo. Edizione di Parigi del 1609, T. I, pag. 126).

i pregi in fatto di ambienti e di pitture, nonchè di soavità di fiori e di dolcezza di frutti (1).

In modo più particolareggiato poi allude un anno più tardi alle pitture già eseguite Blasio Palladio in una descrizione poetica dedicata ad Agostino Chigi stesso. Dov'è da notare per noi, che mentre vi è fatto menzione dei soggetti mitologici coi quali Baldassare Peruzzi e Fra Sebastiano del Piombo decorarono la loggia divenuta celebre più tardi per l'affresco della Galatea di Raffaello, il poeta non dice verbo delle singolari creazioni del Sodoma nel piano superiore (2).

Non si potrà negare che in codesto silenzio è da scorgere un indizio di più a conferma del fatto, che il Bazzi non ebbe ad operare nella Farnesina, se non in occasione della sua seconda gita in Roma nel 1514.

Fortunato l'abitatore opulento di così eletta sede, che dopo essersi servito dell'opera dell'architetto e pittore Baldassare Peruzzi e di quella di Fra Sebastiano, giovane sempre e scevro per anco della infausta imitazione di Michelangelo, ora ad un tempo poteva rivolgersi al suo protetto chiamato o condotto da Siena, e a Raffaello d'Urbino, il quale, terminata già l'opera sua immortale nella stanza della Segnatura, e incominciata quella della stanza d'Eliodoro, nello stesso anno 1514 abbelliva col sorriso ineffabile della sua grazia la loggia della Farnesina, dipingendovi la sempre gioconda e florida Galatea!

Nè meno importante è un'altra coincidenza ed è

(1) *De viridario Augustini Ghigi, patritii Senensis, libellus Galli Egidii Romani poe. laur.*

(2) *Suburbanum Augustini Ghisii opus per Blasium Palladium impressum Romae per Jacobum Mazochium, Romanae Accademiae bibliopolam anno salutis MDXII.*

quella della presenza in Roma di Leonardo da Vinci, venutovi in quell'anno in compagnia di Giuliano de' Medici ad assistere all'incoronazione del di lui fratello Leone X.

Agli effetti di tali circostanze non fu insensibile l'animo impressionabile del Bazzi, tant'è vero che in quel periodo egli compì alcune opere fra le sue principali, preparate con proprii studii, ossia disegni, che fino al giorno d'oggi venivano aggiudicati parte a Leonardo, parte a Raffaello.

Ideata essenzialmente sotto l'influenza del primo apparisce la sua Leda col cigno e i due gemelli Castore e Polluce, della quale vedesi una copia antica nella galleria Borghese a Roma. Il Lermolieff cui spetta il merito di avere rivendicato al Sodoma il concetto originale di quest'opera singolare, nel suo recente lavoro critico intorno alla galleria Borghese ci addita ben cinque disegni, tutti da ritenersi di mano dell'artista stesso, nei quali in diversi modi egli studiò il soggetto (1). E mentre con buon fondamento due di questi vengono contesi a Lionardo, due a Raffaello, ci si fa chiaro il progresso dal valente critico portato nella conoscenza individuale dei nostri grandi autori. Nel caso presente gl'indizii caratteristici ch'egli pone in rilievo per determinare praticamente le creazioni di mano del nostro artista crediamo non si saprebbero ulteriormente smentire.

Quanto agli affreschi, eseguiti in altra delle sale del piano nobile nella Farnesina, il Morelli pel primo constatò che, contrariamente a un pregiudizio invalso non

(1) *Die Galerien Borghese und Doria in Rom von Ivan Lermolieff.* — Leipzig, F. A. Brockhaus 1890, pag. 193 e seguenti.

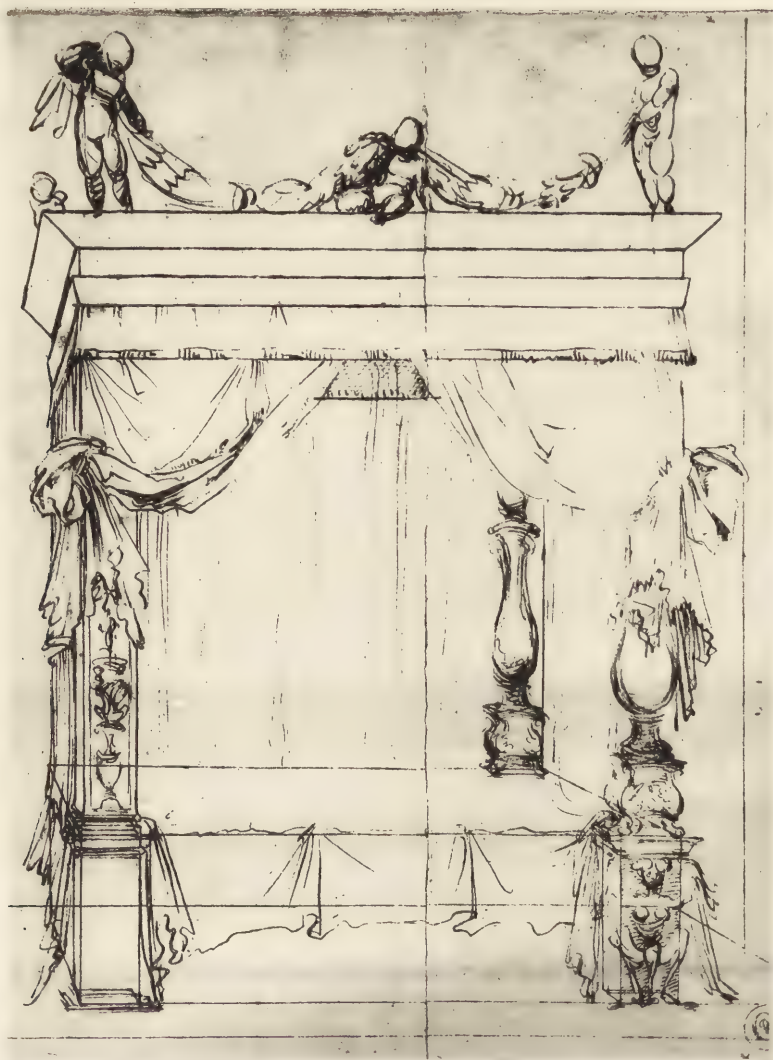
si sà da quando in poi, il Bazzi va considerato per autore di tutto insieme quel ciclo storico riferentesi ad Alessandro Magno, laddove gli veniva fin quì tolta per darla gratuitamente al Vasari quella parte nella quale è rappresentato entro un vasto paesaggio l'eroe intento a domare il suo focoso Bucefalo, forse unicamente perchè svisata sciaguratamente da cattivo ristauro, che non impedisce d'altronde di ravvisare i tratti peculiari del vero autore (sia nelle figure sia nello sfondo) animato da vivo e poetico senso della natura. A questo episodio fa seguito su altra parete la graziosissima rappresentazione delle Nozze di Alessandro e Rossane. Quivi il pittore si compiacque di dimostrare il suo umore lieto coll' introdurvi una quantità di putti o amorini scherzevoli che se ne stanno parte intorno all' avvenente sposa, seduta sull' orlo del letto, e sul baldacchino del letto stesso in atto di scherzare sotto una cortina, parte sospesi per aria od occupati al basso colle armi di Alessandro, il quale si vede procedere nel mezzo del quadro in atto di porgere la corona reale alla sua eletta. Lo seguono due genii delle nozze, figure splendide per giovanile bellezza. Dall'altro canto invece è posto un gruppo di ancelle della diva. Il soggetto, come si sà è desunto dalla descrizione che il poeta Luciano fa del quadro d' identico argomento, trattato dal greco pittore Aetione, e dal lombardo interpretato con quella libertà d' imaginativa che costituisce in genere l'originalità della nostra arte del Rinascimento.

La genesi di questo suo celebrato dipinto, rintracciata dal critico sullodato ci si manifesta fortunatamente in parecchi disegni sparsi per diverse raccolte. Primo fra

questi uno schizzo nella raccolta degli Uffizi (n. 1479) contenente solo la parte centrale della composizione, la quale sostanzialmente riapparisce in un foglio a rubrica della raccolta Albertina, riconosciuto ormai ufficialmente per opera del Sodoma non ostante che dagli scrittori fosse fin quì esaltato per fattura di Raffaello, mentre esaminato con cognizione di causa rivela i tratti caratteristici del primo e non quelli del secondo.

Conseguentemente va tolto a Raffaello per restituirlo al Bazzi uno studio per la figura della Rossane imaginata in piedi, nella raccolta pubblica di Pesth in Ungheria, come già con piena persuasione abbiamo riconosciuto da anni averglisi a rivendicare la paternità di un disegno a penna rapidamente tracciato, che trovasi nella raccolta di Oxford, quivi registrato nella serie di disegni d'autori ignoti (n. 177). In detto disegno, riprodotto nella Tav. IX, le figure non sono che la parte accessoria: si limitano a tre putti reggenti dei festoni sopra il baldacchino di un letto ideato in forma architettonica, nel quale non è difficile ravvisare una prima idea di quello che vedesi eseguito nell'affresco. Il modo di schizzare trascurato e da pittore frescante per eccellenza, la conformazione dei putti in ispecie, ben si appaia con quanto si osserva in certi noti schizzi del Bazzi esposti in Galleria degli Uffizi (1).

(1) Il signor Robinson nel suo catalogo della raccolta di disegni esposta nelle Gallerie universitarie di Oxford si esprime nel modo seguente intorno a questo disegno:

« Lo stile dell'esecuzione di questo bel disegno non ha rassomiglianza con quello di Raffaello, nè di alcuno de' suoi scolari; spetta tuttavia, secondo ogni probabilità ai primi tempi del secolo XVI, e parrebbe offrire una certa somiglianza collo stile vigoroso di Baccio Bandinelli.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

SODOMA: STUDIO PEL LETTO DI ROSSANE - OXFORD.

L'episodio che occupa la terza parete della sala del Sodoma alla Farnesina è quello dove Alessandro riceve la famiglia di Dario da lui vinto. Vi si osservano delle figure di tipo prettamente lombardo, da far pensare a quelle di Bern. Luini; tale la madre posta in ginocchio, di profilo, poi la bella donna ritta dietro a lei, ch'è forse la moglie del re vinto, ed altre ancora nelle quali vi sono da ammirare fattezze di squisita grazia. Al contrario sono assai tirati via certi guerrieri che formano un gruppo dalla parte opposta.

Finalmente è pure suo lavoro, ben che da taluno posto in dubbio, la figura di Vulcano a canto al camino, che se ne stà chino a fabbricar saette, con cipiglio truce e acceso, accompagnato da un putto.

Queste pitture, qua e là guaste dal tempo e da ritocchi, offrono in vero uno strano miscuglio di delicati e bei motivi con flagranti trascuranze e scorrezioni di disegno. Il bello inoltre vi è sparso alla rinfusa e senza essere dominato da un concetto bene ponderato della composizione, pregio per cui vanno sì altamente celebrati invece certi capolavori, quali il Cenacolo di Leonardo, la Scuola d'Atene di Raffaello ed altri. Così pure confrontati codesti affreschi del Bazzi con quelli ch'egli stesso eseguì a Monte Oliveto certamente si mostrerebbero inferiori per castigatezza e finezza di lavoro (1). La decorazione della sala alla Farnesina

Passavant (catalogo N. 560 s) lo classifica un po' vagamente fra *autres dessins de l'école de Raphaël.* »

Vedi: *A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, by J. C. Robinson. — Oxford at the Clarendon Press, 1870,* pag. 311.

(1) Chi desiderasse capacitarsi coi propri occhi del nesso che corre fra i disegni per la Leda e per la storia di Rossane alla Farnesina coi

insomma si risente della frettà colla quale il pittore ebbe a prepararla e ad eseguirla, poichè come si vide, il suo soggiorno a Roma in quell'occasione deve essersi limitato a breve tratto di tempo.

D'altre sue opere fatte in Roma non ci è dato notizia sicura. Tuttavia vedonsi oggidì due sue tavole nella Galleria Borghese. Rappresenta l'una una Pietà, registrata sino a poco fa al n. 7 della prima sala, come « scuola di Leonardo. » Il suo fare molle, il suo dolce sentimento vi è palese. Le tinte grigie e nerastre vi sono alquanto cresciute. Più colorita, ma pure sempre nerastra nell'ombre, è la sua Sacra Famiglia nella seconda sala al n. 44, spiritosa per le espressioni ridenti dei volti, ma vaga e indeterminata nel modellato delle forme. Un terzo quadro vi aggiungerebbe il signor Jansen, nella stessa galleria, cioè un tondo coll'Adorazione del Bambino, attribuito a Lorenzo di Credi. Ma a siffatta personale opinione dubitiamo che altri siano per accostarsi, da che è troppo evidente che codesto grazioso dipinto è una produzione puramente toscana di un autore che sta fra Luca Signorelli e Lorenzo di Credi.

Opera genuina del Bazzi è invece una tavola di un San Cristoforo che porta il Bambino, nella Galleria Spada (1). Così pure una tavola a figure piccole, presso il principe Mario Chigi, composizione animata e di succoso colorito. Quivi la sua mano apparì chiara-

rispettivi dipinti, non ha che a procurarsi le riproduzioni fotografiche fatte dalla nota ditta Ad. Braun di Dornach in Alsazia, ricorrendo al suo catalogo generale.

(1) Alcuni schizzi di analoga figura di mano di lui, a matita rossa, vedonsi sul foglio n. 1936 agli Uffizi. — Un disegno piu eseguito per un San Cristoforo col Bambino ideato dentro una nicchia, è nella raccolta Morelli.

mente pochi anni or sono, mercè il ristauro esemplarmente condotto dal Cav. L. Cavenaghi. Il Lermolieff che giustamente la cita fra le sue opere, non ha indicato in modo altrettanto esatto il soggetto. Questo invece di riferirsi al Ratto delle Sabine potrebbe forse alludere ad altro fatto della Storia Romana narrato da T. Livio, v. a. d. alla persecuzione sofferta da Rea Silvia e dai due suoi figliuoli Romolo e Remo, che dovevano essere mandati a gettare nel Tevere, per comando del re Amulio. La presenza dei fanciulli nella composizione ed altri particolari lo indicherebbero. Certo si è che un quadro di tal fatta è esistito in Siena, poichè se ne ha menzione in un antico inventario d'ignoto privato riportato dal Della Valle (1), ossia in un *Ricordo lassatomi da mio padre de' quadri di casa e suo prezzo,* dove figura un *quadro del Sodoma per lungo, che rappresenta Numitore* (doveva dire Amulio) *che condanna alla morte la madre di Romolo e Remo con i bambini. — Scudi 100.*

Quanto al lodato quadro di una Lucrezia romana ignuda, che si trafigge, fatto pel papa Leone X e che gli valse da lui il titolo di cavaliere, ci è dato qui avvertire che il nostro pittore in una sua lettera del 1518 (che riferiremo più avanti) parla di una Lucrezia da lui fatta in origine pel marchese Francesco Gonzaga, ma ceduta invece a Giuliano de' Medici, il quale avendola veduta a Firenze, la volle per sè. Sarebbe mai codesta la Lucrezia che il Vasari dice fatta per Leone X? I commentatori del Vasari riferiscono esserne oggi possessore il signor Kestner, già amba-

(1) Op. cit., T. III, p. 267.

sciatore del re d'Annover a Roma. Se non che, astrazion fatta della circostanza che detta figura, rappresentata in piedi in aperta campagna, nel mentre stà per trafiggersi, non è propriamente ignuda, bensì rivestita di un bel panno color rosso carico, la gradazione chiara delle tinte e i contorni un po' duri la qualificano per opera di anni anteriori, secondo ogni verosimiglianza, quale bene si accorda con altra sua graziosa pittura, v. a. d. con quella appartenente alla Galleria di Berlino, dov'è rappresentato il soggetto allegorico della Carità, che diamo riprodotto nella Tav. X (1).

Del resto il Vasari (a p. 156) nomina un'altra Lucrezia dello stesso autore, « una tela che fece per Assuero Rettori da San Martino, nella quale è una Lucrezia Romana che si ferisce mentre è tenuta dal padre e dal marito: fatti con bella attitudine e con bella grazia di teste. » Forse è quella che vedesi nella Galleria di Torino, e che attualmente è alquanto danneggiata dai ristauri. È dipinta sul legno invece quella, alquanto annerita, che, trovata a Roma pochi anni or sono, entrò di poi nella raccolta del Cons. Weber di Amburgo (2).

Ma è tempo ormai che ci facciamo ad accompagnare di nuovo il nostro pittore davanti alle principali

(1) Questa composizione, dalla quale spira un affetto e una grazia non comune, non ostante una certa rigidezza che si osserva nel nudo della donna, coi suoi tre teneri bambini, passava per opera di Bald. Peruzzi, finchè per iniziativa del Senatore Morelli venne accolta nel novero delle opere del Sodoma. — La Lucrezia ora è il precipuo ornamento del Museo lasciato alla sua città dal defunto signor Ermanno Kestner, nipote dell'ambasciatore.

(2) Intorno certe pitture murali del palazzo dei Conservatori vedasi una più ampia discussione nella seguente monografia dove è fatto menzione anche del disegno al Louvre, rappresentante il Trionfo di Tito.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

SODOMA: LA CARITÀ - BERLINO, R. GALLERIA.

fra le sue molte opere lasciate in quella città, che vuole essere considerata come sua seconda patria, da che avendovi egli preso moglie, vi passò pure la maggior parte de' successivi suoi anni di vita. Ch'egli durante il suo soggiorno di Roma fosse venuto allargando, mercè nuove esperienze ed osservazioni, la sua maniera, è cosa non solo presumibile, ma della quale ciascuno potrebbe capacitarsi osservando i suoi freschi fatti per Agostino Chigi. Se non che, rimane per lo meno dubbio se questo fatto sia da ritenersi come un assoluto progresso di perfezionamento dell'artista, o se invece per un altro verso non segni piuttosto una tendenza al decadimento, trattandosi di un cervello balzano e piuttosto leggero quale si fu quello del Sodoma, che troviamo spesso più curante del fare presto che del ponderare bene le sue opere ed eseguirle con diligenza. Comunque sia, Siena possiede sempre tali capolavori di lui, mercè i quali egli viene a qualificarsi per l'artista sovrano di quella città ed in generale per uno dei più felicemente dotati da natura nel privilegiato secolo XVI.

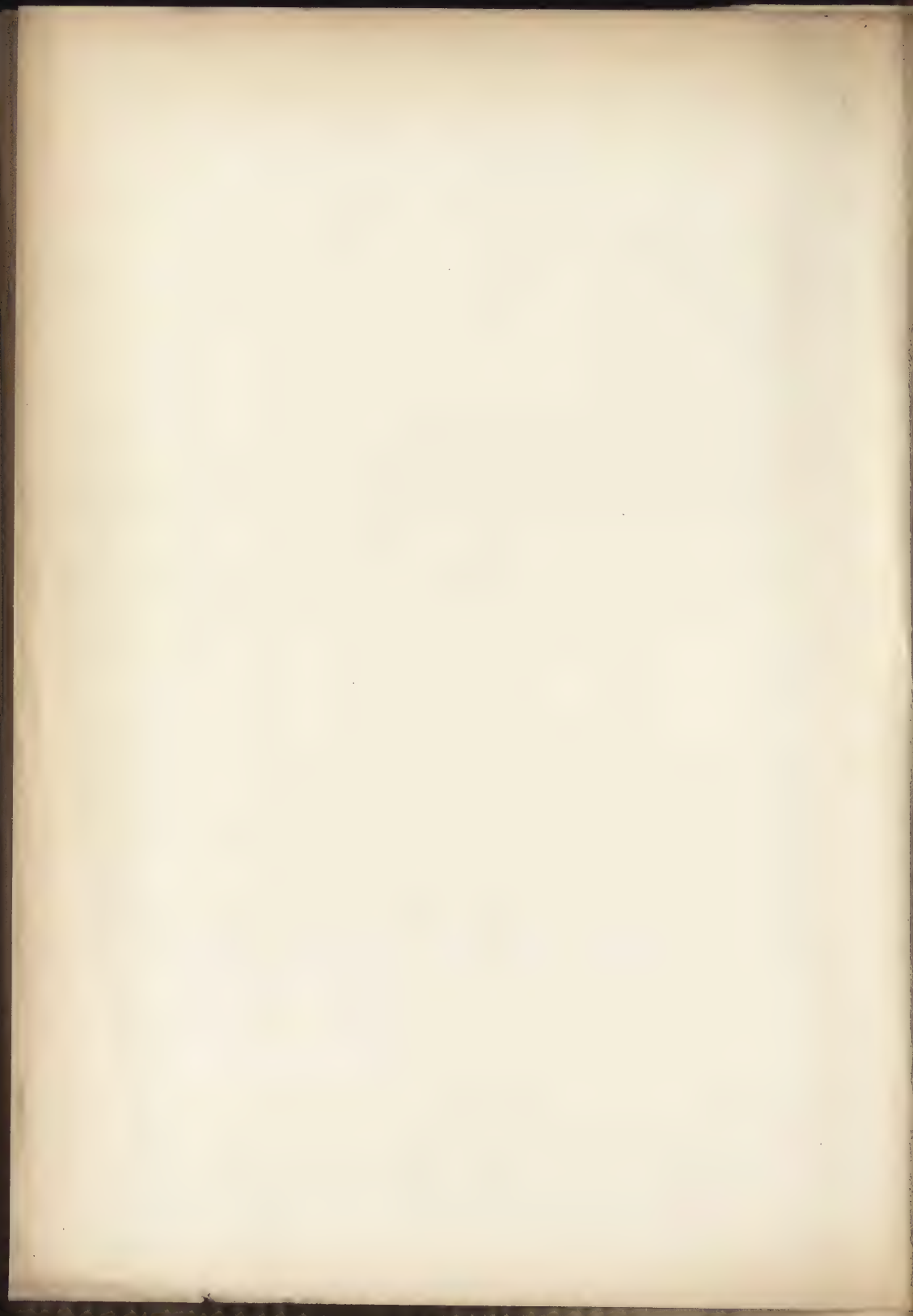
Degno di particolare menzione innanzi tutto, per procedere in ordine di tempo, si è il suo Cristo legato alla colonna, dipinto a fresco già esistente nel chiostro di S. Francesco, ma fino dal 1842 segato dal muro, essendovisi già guasta la parte inferiore, e trasportato nella Galleria delle Belle Arti. Quanto al tempo cui appartiene si può indicarlo almeno approssimativamente, poichè il Padre Della Valle (1) cita un passo delle *Historiae Senenses* del Tizio dov'è detto che quella pittura insieme colla gran porta della chiesa

(1) *Lettere sanesi,* vol. III, pag. 264.

e la finestra tonda sovrapposta furono fatte nel tempo che era guardiano un tale Fra Luca da Montepulciano. Ora di lui appunto egli dice, che fu guardiano dal 1510 al 1515. È questa una delle più lodate figure del Sodoma, e in vero spira da essa un sentimento tanto delicato, le forme vi sono trattate con tanta nobiltà e i colori con tanto calore e intendimento pittorico, da darci un elevato concetto delle disposizioni dell'artista.

La bellezza veramente statuaria onde risplende il torso di questo Cristo, la quale più o meno si riscontra in molte altre figure del Bazzi, mentre ci prova come fosse sviluppato in quell'autore il senso del bello, giova a rammentarci in questo luogo che Giovanni Antonio da vero artista quale egli era, non solo ebbe a dilettarsi nel fare raccolta di un certo numero di terre cotte e di sculture, ma verosimilmente non era inesperto egli stesso nella pratica dell'arte plastica. È una lettera della raccolta del Bottari (1) che fa menzione di certi lodati oggetti di scultura già appartenuti al Sodoma e in quel tempo, cioè due anni dopo la sua morte, passati in proprietà del Riccio pittore, che aveva avuto in moglie la di lui figlia Faustina. Che il Bazzi stesso poi avesse avuto occasione di occuparsi a lavorare di rilievo, benchè non ci rimanga alcun monumento plastico a lui attribuito per dimostrarlo, lo proverebbe tuttavia un documento dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Siena (2), dal quale risulta che ai 22 giugno del 1515 l'Opera stessa gli diede a fare i modelli di due Apostoli di bronzo, allogati già a Francesco di Giorgio Martino e poi nel 1505 a Giacomo Cozzarelli.

(1) *Lettere pittoriche,* vol. V, n. 42.
(2) Vedi *Commentario alla vita del Sodoma,* nel Vasari, p. 405.

SODOMA: STUDIO PER UN SOFFITTO - FIRENZE, UFFIZI.

Il Barone di Rumohr nelle sue *Ricerche italiane* (1), citando questo documento parla di certi frammenti parziali di una tela da lui trovati, dai quali si scorgeva esservi state dipinte le Metamorfosi di Cefalo, soggiungendo che la posizione, l'atteggiamento e l'espressione della figura principale erano tali da soddisfare ogni esigenza, e che il rilievo spiccato dato alle forme vi dava indizio di intendimenti da scultore. Interessante doveva essere quel soggetto anche per darci prova del come il pittore trattasse gli argomenti mitologici. Dal Vasari abbiamo notizia di un altro suo dipinto contenente un fatto mitologico, cioè la caduta di Fetonte dal carro del Sole, eseguito a Volterra per Lorenzo di Galeotto de' Medici; se non che egli lo dice tirato via di pratica e senza studio, nè a noi consta ormai in quali mani sia passato. Il soggetto ci richiama bensì un bellissimo disegno per un soffitto, sopra un foglio largo ben 59 centimetri ed alto 44, esposto nelle vetrine agli Uffizi al n. 1644 e riprodotto in piccole proporzioni nella nostra Tav. XI. Quivi è attribuito sempre a B. Peruzzi, essendovi segnato tale nome da mano moderna. Ma la pienezza e la grazia delle forme insieme alla spontaneità e alla scioltezza di mano indicano chiaramente la diretta derivazione del Sodoma (2). Del resto le più pregevoli pitture di lui in Siena debbonsi ricercare nelle chiese e nelle confraternite, dove egli si distingue massimamente come vivace e vigoroso frescante, quand'anche si possa scorgere che col-

(1) Vedi *Italienische Forschungen*, vol. II, pag. 386.

(2) Analogo gusto e analoga fattura, stando alla fotografia gentilmente comunicataci, apparisce in altro interessante studio da soffitto, appartenente all'architetto Destailleur a Parigi (l. 0.572 a. 0.297).

l'aumentare degli anni la tendenza all'esecuzione frettolosa fosse andata crescendo.

Verso il 1518 noi lo troviamo occupato a concorrenza di Gerolamo del Pacchia e del Beccafumi a dipingere alcune storie a fresco nell'oratorio superiore della Compagnia di San Bernardino presso S. Francesco; e sono: la Presentazione della Madonna al tempio, la visita a Santa Elisabetta, l'Assunzione e l'Incoronamento della Vergine, alle quali voglionsi aggiungere le singole figure dei Santi Lodovico, Antonio di Padova e Francesco. Astrazion fatta di certe trascuratezze, non si saprebbe abbastanza ammirare la bellezza delle forme e degli atteggiamenti di codeste sue figure di Santi; fra le quali il Vasari esalta massimamente un S. Francesco, che stando in piedi alza la testa guardando un angioletto, il quale pare che faccia sembiante di parlargli; la testa del qual San Francesco è veramente maravigliosa. In certi gruppi di figure poi, e specialmente nelle femminili, si potrebbe dire opportunamente di riscontrare « quella bellezza molle ad un tempo e maestosa che brilla nel sangue lombardo. » Paragonato coi suoi due emuli in quest'opera, il Sodoma non rimane loro inferiore di certo per genialità e squisitezza d'ispirazione; anzi da queste e da altre cose risulta che essi ebbero a subire l'influenza dalla sua maniera e a lui in gran parte andarono debitori di quel loro fare largo e pastoso, che invano avrebbero trovato altrove fra i loro concittadini. Del Beccafumi, al quale il Vasari è largo di encomii, dice egli stesso che mentre era a Roma, « avendo udito lodare Giovanni Antonio da Vercelli come buon pratico, venne a Siena, e veduto che

aveva gran fondamento nel disegno, nel quale sapeva che consiste l'eccellenza degli artefici, si mise con ogni studio, non gli bastando quello aveva fatto in Roma, a seguitarlo, esercitandosi assai nella notomìa » (1). E in altro luogo nota ch'essi lavorarono a concorrenza dipingendo a fresco il Sodoma la facciata di casa Bardi, già nominata e il Beccafumi quella dei Borghesi, posta di rimpetto. Quanto alle pitture dell'oratorio di S. Bernardino è da ammettere che il Bazzi vi lavorasse a più riprese, perchè mentre i documenti dimostrano essergli stata pagata una parte d'esse nel 1518, d'altra parte pare che l'Assunzione non fosse finita prima del 1532. Lo stato della loro conservazione al dì d'oggi è pur troppo miserevole, poichè vi si scorgono in molte parti dei guasti cagionati dall'azione del tempo e dai ristauri.

Dal 1518 al 1525 è da notare il fatto di una lacuna di 7 anni che intercede nella serie delle notizie circa la vita e le opere del nostro autore in Siena, come già ebbe ad osservare il signor Jansen. La nostra attenzione invece viene richiamata da una notizia riferita da G. Campori nella sua opera intitolata: *Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi,* dove fa menzione di un pittore *Giovannantonio de Baziis* parmigiano, il quale secondo dichiara un documento del 1518, stava in Reggio, essendovi nominato come testimonio a due atti celebrati il 22 novembre dell'anno medesimo (2).

(1) Vedi Vasari, t. V, p. 634.

(2) Ecco il testo del relativo rogito steso in Reggio di Lombardia il 22 novembre 1518, pubblicato a pag. 77 dell'Opera: *Compendio della discendenza dei fratelli Gio. Bonifacio e Parigio de' Taccoli,* ecc. (Reggio 1741). *Actum Regii in Ecclesia S. Jacobi praesentibus ibidem Magistri Joanne Antonio de' Baziis de Parma, pictore ad praesens habitatore Regii.* (Vedi l'Opera del Campori a pag. 58).

Onde noi domanderemo in uno col Jansen: « Sarebbe mai costui il Sodoma stesso? Carlo Milanesi, nel secondo volume della Nuova Serie dell'*Archivio Storico italiano,* propende decisamente a tale opinione. È bensì strana la qualifica di parmigiano. Ma al Sodoma piacque chiamarsi e farsi chiamare con ben parecchi nomi. Egli può essersi recato da Siena a Parma e di là a Reggio qualificandosi per parmigiano. » D'altra parte non va esclusa la possibilità dell'esistenza contemporanea di un altro pittore meno noto, dello stesso nome, se si considera che tanto il nome di Giov. Antonio quanto quello di Bazzi sono alquanto comuni (1). Non pertanto cresce la probabilità della sua partenza da Siena per l'Alta Italia nel 1518, ove si tenga conto di una già da noi menzionata sua lettera di quell'anno, che viene conservata tuttora inedita nell'archivio di Mantova e nella quale esprime l'intenzione di recarsi presso il march. Francesco Gonzaga in quell'estate.

Per varie considerazioni però crediamo che prima di allontanarsi da Siena egli debba avere dato mano ad una delle sue più importanti opere da chiesa, cioè a dire alla grande tavola da altare dell'Adorazione dei Magi che vedesi tuttora nella chiesa di S. Agostino. Codesto dipinto, fatto in origine per commissione dei fratelli Giovanni e Arduino Arduini, passò di poi nella cappella dei Piccolomini, della quale è oggi il principale

(1) Tanto è vero che da certe schede e memorie di artisti parmigiani si ricava che un Cristoforo de Bazzi è nominato tra i Parmigiani che giurarono fedeltà a Franc. Sforza il 7 Marzo 1449. (Pezzana, *Storia di Parma,* T. III, append. pag. 5).

La congettura per lo passato, nutrita da noi che la chiesa di S. Prospero a Reggio in una pala di un S. Omobono fra i mendichi porgesse un esemplare del Sodoma, in seguito a più maturo esame dovette essere abbandonata. L'ignoto autore forse ne sentì bensì l'influenza.

ornamento. Gli annotatori del Vasari lo ritennero dipinto nel 1536, basandosi sulla circostanza che in quell'anno ai 13 di ottobre furono appianate le differenze insorte già pel pagamento del quadro fra l'autore e i proprietarii (1). Se non che per un'altra testimonianza possiamo stabilire oggidì che quell'opera già anteriormente era fatta segno dell'ammirazione del pubblico, trovandosi dei versi che vi si riferiscono nel *Dialogo amoroso* di Philolauro di Cave, stampato in Siena nell'anno 1533 (2). Quando poi si ponga mente

(1) Vedi i *Documenti per la Storia dell'arte senese* di Gaetano Milanesi, T. III, pag. 123. Quivi è riferito un memoriale dell'Archivio dei contratti di Siena, dal quale apparisce che Vannoccio Biringucci, come arbitro fra i fratelli Arduini e il *magnifico Cav. Giovannantonio, alias Sodoma* stabilisce, quest'ultimo essere stato integramente pagato del suo credito, rimanendogli solo da ripetere dagli Arduini un tondo di mano sua contro compenso di scudi 7.

(2) Vedi il Canto decimo contenente la lode di Caterina Rincontri, donna di Marcello Petrucci.

Sel Sodoma, sel Riccio e Mattheo tosto (sic)
Ch'el mio Castello e la mia Patria honora,
Se Mecarino al colorir disposto
O chiunque ai nostri dì sculpe e colora
Il volto (ove con l'arco amor s'è posto),
Havessen visto over vedessen ora
Di questa che ciascun l'adora e brama,
Saria più chiara (ch'or non è) lor fama.
Nè Sodoma quel volto almo e divino
(Quantunque bello) co' tre Magi avanti
Dentro nel sacro tempio d'Augustino
Harìa dipinto, co' molti altri Santi
Su l'altar ch' è alla porta piu vicino,
Nè Mattheo tosto fatti altri sembianti
Harebbe in Cave dentro al sacro tempio
Di quel di cui le pietre fer gran scempio.
Nè Bastiano harìa Venetia piena
Nè di più volti e più figure ombrata
Nè Sodoma nè Riccio harebben Siena
Nè Mecarin d'altre figure ornata —
Se di costei la fronte alta e serena
Gli occhi e l'effigge di beltà dotata
Tenuta havessen sempremai davante
Ma del suo raro anzi divin sembiante.

alla circostanza essenziale, ch'è quella dell'aspetto e delle qualità del dipinto stesso, non si può a meno di arguire che la sua origine vada riportata agli anni migliori del suo autore, nei quali il colorito suole apparire più nutrito e folgoreggiante, le forme più determinate e quasi leonardesche, il paesaggio chiaro ed accurato. In fine se si avesse a confermare come ritratto del pittore il viso del pastore che si presenta stante da se fra mezzo a due piante, per l'età stessa che gli si addice di una quarantina di anni o poco più, cresce vieppiù la probabilità che l'opera fosse stata condotta dal Sodoma prima della sua partenza da Siena, che ebbe luogo dopo il 1518. Quel ch'è certo si è, che la pala di S. Agostino va noverata fra le più pregevoli sue creazioni, poichè in onta ai difetti che vi si possono scoprire, sia nel disegno sia nel soverchio affollamento di figure e degli svariati motivi, non che nell'annerimento delle ombre, i tratti di spontanea e sentita grazia vi abbondano pure e ci rivelano l'artista ispirato da vaghi e soavi concetti che si esplicano tanto nel pittoresco paesaggio, quanto nelle figure. Emerge fra queste il volto avvenente della Vergine col Bambino dal viso tondeggiante, simile a quelli che si notano in altri quadri dell'età fresca dell'autore. Bello è pure il contrasto fra l'aspetto venerando del vecchio re inginocchiatole davanti e l'elegante figura di quello più giovane, che se ne stà ritto dal lato destro.

Ora noi stimiamo opportuno di riportare qui integralmente la lettera del nostro artista al Gonzaga, grati sempre al defunto marchese Giuseppe Campori, il quale ebbe la gentilezza di comunicarcela, avendone fatto la scoperta egli stesso nell'Archivio di Mantova, scritta,

come egli dice, con tale nitidezza e perfezione di carattere da disgradarne qualsiasi più esperto e diligente calligrafo.

Ill.mo D.no D. Franc. de Gonzaga Marchioni.

Mantue D.no suo obsvmo — Mantue.

Ill.me D.ne D.ne mi Colendiss. Salute — Passando pochi giorni fa per Siena andando a Roma il Sig. Aloisi el fratello parente di V. Ill.ma S. degnandosi advenire alla mia stanza andando per il giardino a spasso gli dissi che harei desiderio che quella havesse qualche memoria di servitù de lopere mie — lui mi disse che facendo un quadro con una Donna et col puttino et San Franc. vi sarebbe gratiss.o Harei caro meglio intendere se altro desiderio quella havessi et in questa state deo favente verrò a visitare V. Ill. S. et porterò meco il decto quadro. Feci una Lucretia per V. Ill. S.ria et venendo a presentarla a quella fu veduta in Fiorenza dal Mag.co Giuliano et fui sforzato a lassarla. Priegho V. Ill. S. si degni infallanter un minimo verso farmi intendere il desiderio di quella et io sempre sono paratis.mo a piacere di quella la quale Dio lungho tempo feliciti.

E. D. V. S.
Die iii Maij MDXVIII

Io ANTONIUS SODONA (sic) *Eques Señis.*

Questa lettera non è priva d'importanza, perchè, oltre all'istruirci intorno ai progetti di Giovanni Antonio per quell'anno, ne dà cenno di due sue opere.

Intorno al quadro della Lucrezia abbiamo già espresso una nostra congettura. Di quello *in fieri* ch' egli promette al Marchese non sappiamo in vero che sia stato. — Merita finalmente di essere notata la particolarità dell'essersi egli sottoscritto *Sodona* invece di Sodoma, modificazione che troveremo di nuovo usata più in là, e che per avventura si potrebbe credere essergli stata suggerita talvolta da un certo qual senso di pudore.

Precisamente della stessa data poi avvi altra lettera di lui conservata oggi nell'Archivio Estense in Modena da dove lo trasse alla luce il Cav. Adolfo Venturi pubblicandola nel suo pregiato libro intorno alla Galleria Estense in Modena. È diretta al duca di Ferrara, ed eccone il tenore:

Ill.me Dñe. D. mi Colendis.me post hũlem Comẽdat. Salut. — Questa per fare intẽdere come già tẽpo fa essẽdo io cõ la Santità di Papa Leone a Fiorẽza il vostro Ambasciadore mi dette comessione per Vr̃a. S. dovessi fare un San Giorgio a cavallo quãdo amazo la vipera unde io l'ho facto et tẽgholo ad instãtia di quella. Pochi giorni fa nõ lõge da Siena a caso trovai lo spetiale della Coloña ferrarese vostro famigliare et a lui dissi il tutto come decto quadro sta a requisitione di quella. Et lui disse dirlo a V. Ill.ma S.

Spero in questa estate cõferirmi per infino al Marchese di Mãtova per che glio a fare certi quadri et per advẽtura verro per infino a visitare V. Ill. S. et portaro meco il decto quadro. Priegho quella se havessi intẽto d'altra cosa .... sandomene un minimo verso mi sarà gratissimo per fare cosa che piaccia a V.

Ill.ma S. alla quale humilm̃te mi raccomãdo et Dio quello lungo tẽpo feliciti.

E. D. S. V.
Die iii Maij MDXVIII

(Foris) *Ill.mo Dño D. Alfosio de Este Duce*
Ferrarie *Dño suo observandis.mo*
Ferrarie.

Io Antonius Sodona (1) *Eques Senis.*

L'incontro del pittore con Leone X a Firenze dovette aver luogo nel 1515 o ai primi del 1516, sapendosi che in quel tempo il Papa fu di passaggio per la sua città natale nell'occasione della sua andata a Bologna ad incontrarvi Francesco I di Francia.

Quanto al quadro rappresentante San Giorgio che libera la nobile donzella ammazzando il minaccioso drago si potrebbe forse identificarlo in una tavola oggidì conservata nella pinacoteca del signor Cook a Richmond presso Londra, nella quale l'autore per quanto non intieramente soddisfaciente nelle figure ha dato largo sviluppo all'elemento del paesaggio colla varietà fantastica che gli è peculiare.

La lettera al duca di Ferrara in fine ci conferma il proposito del nostro pittore di recarsi poco stante in Lombardia. Ch'egli v'abbia dato seguito apparisce non solo dalla lacuna sensibile che intercede fra il 1518 e il 1525 nelle memorie, frequenti del resto, degli archivii di Siena che lo concernono, ma anche dalla circostanza dell'essersi trovate a tempi nostri nelle re-

(1) Nel testo originale, come veniamo assicurati dal Cav. Venturi, si legge Sodona e non Sodoma, come per errore venne stampato nel suo libro.

gioni della valle del Pò la maggior parte delle opere recanti l'impronta della maniera ch'egli si era formata in codesto periodo di tempo. Il tratto comune che le distingue noi lo ravvisiamo essenzialmente in un movimento di linee di una scioltezza spesso eccessiva e affatto insolita fra gli altri seguaci di Leonardo da Vinci, non che nella ricerca degli effetti del chiaroscuro in contrapposto a quelli più coloristici che prevalgono nelle sue opere in Siena. Dove è da notare che l'intensità delle ombre si è fortemente accentuata nel corso del tempo in causa delle alterazioni subìte dai preparati ch'egli ebbe ad usare secondo l'esempio del Vinci e di altri artisti del tempo.

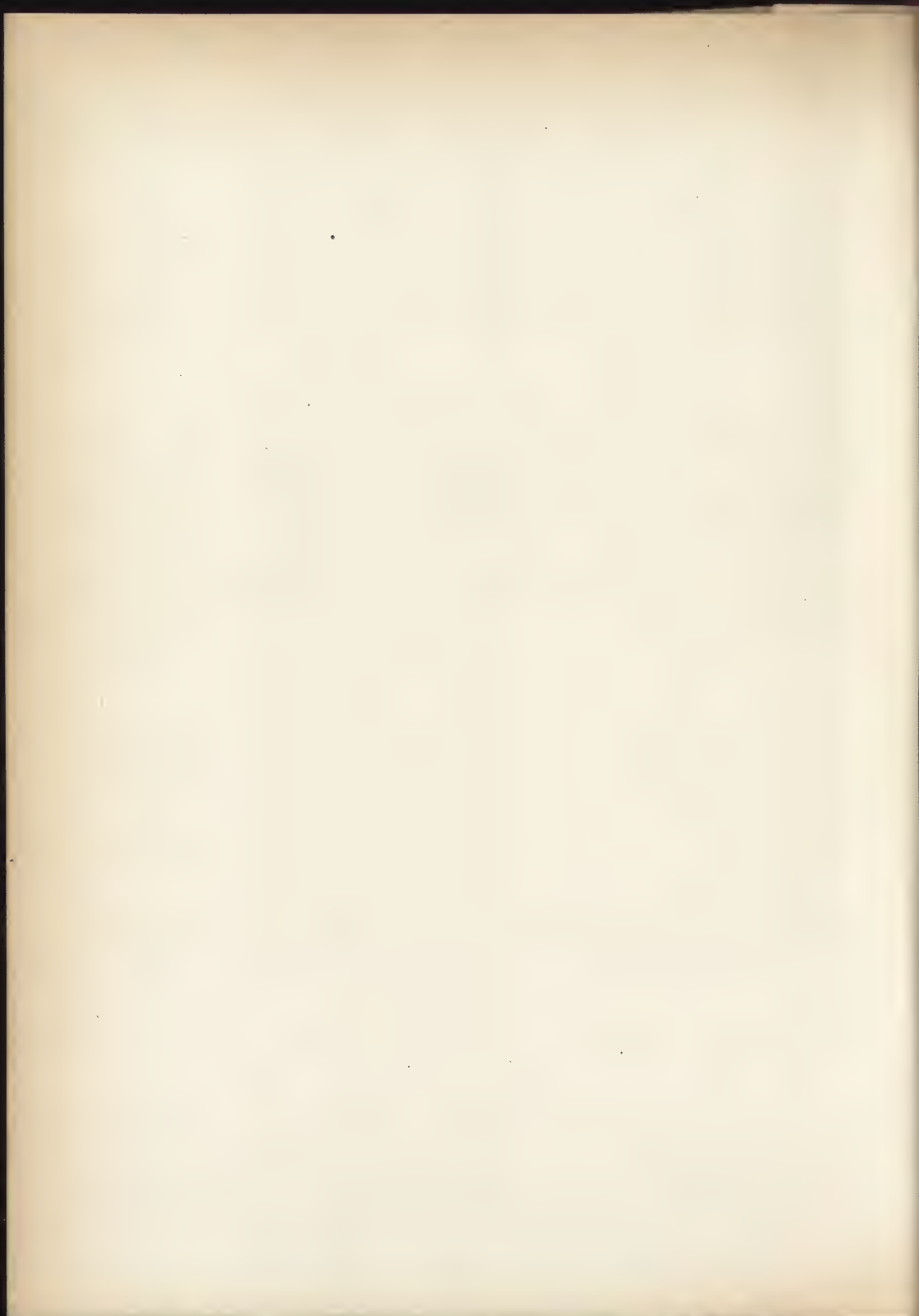
Gli è di nuovo al corifeo dei nostri critici che noi andiamo debitori dell'avvertimento di questa maniera speciale del nostro artista e di averci messo quindi sulle traccie di meglio che una decina di opere sue, passate quasi inosservate fin qui o sotto altri nomi (1). Per quanto non si possa dire che segnino una re-

(1) Oltre al grandioso affresco di Vaprio d'Adda, rivendicatogli dal Lermolieff, sono del numero le opere seguenti, eseguite su tavola: Una Madonna col Bambino circondata da cherubini nella raccolta Morelli, (di un chiaroscuro che ha quasi del correggesco), altra presso il signor Layard a Venezia, una Maddalena penitente ed un frammento di una Madonna presso lo scrivente, una Sacra Famiglia nel lascito del pricipe Oddone nella raccolta comunale di Genova, altra di maniera larga e spigliata presso Donna Laura Minghetti, alla quale si accosta sensibilmente nelle forme e nella cupa sfumatura certa Madonnina « attribuita a Leonardo da Vinci » nella Pinacoteca Carrara (riparto Lochis) in Bergamo, al n. 136. A Milano, inoltre nella chiesa di San Tomaso dietro l'altar maggiore un Cristo morto sorretto dalla Vergine e venerato dalla Maddalena, accordantesi con altro soggetto analogo in mezze figure, recentemente comperato nella stessa città dall'appassionato raccoglitore, signor Enrico Costa di Firenze. In fine una Vergine col Bambino di proporzioni un po' maggiori del vero, appartenente agli eredi Ginoulhiac in Milano.

Tav. 12.ª

p. 159.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

SODOMA: IL MADONNONE A VAPRIO D' ADDA.

sipiscenza dalla propensione al lavoro trascurato e scorretto, pure non vi fanno difetto i motivi arditi e grandiosi di un ingegno animato da un vivo e potente sentimento del bello.

Delle due più importanti abbiamo voluto dare una idea, almeno approssimativa nelle tavole XII e XIII.

Il *Madonnone* di Vaprio in provincia di Milano, frammento di un affresco nella ducale villa Melzi, viene bensì considerato generalmente per opera di Leonardo da Vinci, da altri anche del suo amico Francesco Melzo, ma è certo che non si saprebbe in alcun modo indicare un documento storico da confermare tale credenza, sostenuta pure da parecchi scrittori del secolo nostro (1). — Per un altro verso un esame spregiudicato del dipinto stesso dovrebbe bastare a persuadere ogni persona intelligente che i pregi si uniscono ai difetti nel gigantesco gruppo in modo altrettanto estraneo al Vinci quanto consueto al suo spiritoso ma sbrigliato seguace, mentre le linee mosse e ondulate, in ispecie nel disegno degli occhi e dei capelli, corrispondono precisamente a quanto siamo soliti verificare nelle opere del Sodoma e accreditano la rivendicazione fattagliene dal Morelli. Lo stato di conservazione, come vedesi è tutt'altro che confortante, essendo stato esposto in origine a quanto pare sopra una parete esterna della villa, mentre trovasi ora nell'interno di una sala.

Richiamiamo in oltre l'attenzione del lettore sulla

(1) Vedasi quanto scrissero in proposito: Amoretti, *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci,* Milano 1804, pag. 101, — il Rio nel suo *Léonard de Vinci et son école,* Paris 1855, pag. 150, — il Mündler, *Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone,* pag. 33, — Gaetano Milanesi nelle *Note al Vasari,* T. IV, pag. 35, — Ignazio Fumagalli, *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia.* Milano 1811.

circostanza dell'essere il Madonnone dipinto a buon fresco e del non conoscersi altra pratica di dipingere sul muro per parte di Leonardo, se non quella del lavoro a secco sullo stucco lucido, da lui usato evidentemente nella esecuzione del suo Cenacolo.

Non si vorrà negare in fine che all'opera accennata fa adeguato riscontro la tavola di proprietà degli eredi Ginoulhiac di Milano (Tav. XIII), la Madonna col Bambino, che stende un braccio al collo di Lei, dove l'ispirazione leonardesca è egualmente palese, in uno alle qualità proprie del nostro pittore.

Nel 1525 ritroviamo notizia di lui in Siena. Imperocchè altra fra le più nobili e ben ispirate creazioni del nostro artista si è lo stendardo allogatogli dalla Compagnia di S. Bastiano in Camollia nel 1525, acquistato nel 1786 dal Governo toscano e collocato nella Galleria degli Uffizi. È un vero Apollo dell'arte cristiana che si ammira nella figura del Santo titolare della Compagnia, rappresentato ignudo, legato a un albero, mentre alza il viso delicatamente addolorato verso un angelo (tale da non degradare nè il Luini nè Raffaello se l'avessero fatto) il quale apparisce dall'alto e gli mette una corona in capo. Notevole poi è in questo dipinto lo sviluppo dato dall'artista con mente poetica al paesaggio che vi serve di fondo e dove l'occhio dell'osservatore, mercè pochi ma efficaci tocchi, spazia vagamente in mezzo alle più amene varietà della natura. Nel rovescio della tela è dipinta la Madonna col Figliuolo in braccio ed a basso S. Gismondo, S. Rocco ed alcuni battuti (flagellanti) con le ginocchia a terra; figure composte tutte con grande scioltezza in mezzo ad altro vasto paesaggio.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

SODOMA: MADONNA COL BAMB. - MILANO, EREDI GINOULHIAC.

Che il Sodoma intorno a questi anni fosse giunto alla più splendida esplicazione delle sue disposizioni artistiche lo proverebbe, oltre il mirabile stendardo, la sua cappella di Santa Caterina in San Domenico di Siena, poichè in essa si può vedere più che altrove con quanta bravura ed efficacia d'effetto egli abbia saputo trattare la pittura al fresco, la pittura monumentale per eccellenza e particolarmente appropriata ai soggetti storici; nella quale parecchi altri esempi ci rimarrebbero di lui a provare il suo valore, se non fossero rimasti in tutto o in parte sacrificati dall'inesorabile avvicendarsi delle intemperie e dell'umido. Ecco intanto con quali parole il Vasari ci descrive le pitture fatte dal Sodoma nella Suddetta cappella: « Nella chiesa di S. Domenico, alla cappella di Santa Caterina da Siena, dove in un tabernacolo è la testa di quella Santa in una d'argento, dipinse Giovanni Antonio due storie, che mettono in mezzo detto tabernacolo: in una è a man destra quando detta Santa avendo ricevuto le stimate da Gesù che è in aria, si sta tramortita in braccio a due delle sue suore, che la sostengono (è il celebre *Svenimento di Santa Caterina*), la quale opera considerando Baldassarre Peruzzi pittore sanese, disse che non avea mai veduto niuno esprimere meglio gli affetti di persone tramortite e svenute, nè più simile al vero di quello che aveva saputo fare Giovanni Antonio. E nel vero è così, come, oltre all'opera stessa si può vedere nel disegno che n'ho io di mano del Sodoma proprio nel nostro libro dei disegni (1). A man sinistra nell'altra

(1) È evidentemente copia dell'affresco il disegno a penna, n. 1942, che si conserva oggidì nella Galleria degli Uffizi, dov'è segnato in un cartelletto posto in alto del pilastro che è nel fondo, l'anno 1526, ora quasi svanito nel dipinto.

storia è quando l'angelo di Dio porta alla detta Santa l'ostia della santissima comunione, ed ella che alzando la testa in aria vede Gesù Cristo e Maria Vergine, mentre due suore, sue compagne le stanno dietro. » (*L'Estasi di Santa Caterina*). « In un'altra storia che è nella facciata a man ritta è dipinto un scellerato che andando ad esser decapitato, non si voleva convertire nè raccomandarsi a Dio, disperando della misericordia di quello, quando pregando per lui quella Santa in ginocchioni, furono di maniera accetti i suoi prieghi alla bontà di Dio, che tagliata la testa al reo, si vide l'anima sua salire al cielo: cotanto possono appresso la bontà di Dio le preghiere di quelle Sante persone che sono in sua grazia. Nella quale storia, dico, è un molto gran numero di figure, le quali niuno non dee maravigliarsi se non sono di intera perfezione; imperocchè ho inteso per cosa certa che Giovanni Antonio si era ridotto a tale, per infingardaggine e pigrizia, che non faceva nè disegni nè cartoni quando aveva alcuna cosa simile a lavorare, ma si riduceva in sull'opera a disegnare col pennello sopra la calcina (che era cosa strana); nel qual modo si vede essere stata fatta da lui quella storia. » Questo modo di stimmatizzare il Sodoma, per ragione di giustizia il Vasari non lo avrebbe dovuto disgiungere per lo meno da qualche osservazione sui molti meriti artistici e sulle peregrine bellezze che si riscontrano in codesta grande composizione, nella quale se qualche cosa è da criticare si è la sovrabbondanza di vaghi ed animati motivi, dove, per un verso appariscono bensì le imperfezioni inerenti alla soverchia fretta, per l'altro nullameno si rende palese la ricchezza delle idee

e la facile disposizione dell'autore a tesoreggiare e ad estrinsecare il bello che d'ogni parte gli veniva fatto di cogliere negli elementi della natura. — Dov'egli si distingue massimamente e si distingueva fino dal principio della sua attività artistica si è nella rappresentazione delle figure di putti e di donne, alle quali seppe infondere una grazia ed una vivacità tutta sua particolare. — Quanto all'ammirazione del Peruzzi per lo Svenimento di Santa Caterina vi è larga ragione per non metterla in dubbio, tanto più se si noti che nelle opere di pittura dell'architetto senese si rivela la sua non dubbia affinità col nostro autore, col quale egli, secondo ogni probabilità, ebbe a trovarsi in relazione già assai tempo innanzi. « L'altre storie della detta cappella non furono da lui finite, parte per suo difetto, che non voleva lavorare se non a capricci, e parte per non essere stato pagato da chi faceva fare quella cappella. » In fatti furono compite nel 1596 da Francesco Vanni di Siena, il quale nella parete a destra dipinse a olio il Miracolo della indemoniata, opera non priva di merito, ma tendente ad un effetto falso e manierato di fronte alle cose del Bazzi (1).

(1) Altre due opere del Sodoma si vedono in S. Domenico, animate dal suo soffio ideale, benchè poco si possano godere, parte per essere sciupate dal cattivo ristauro, parte per la infelice collocazione.

In sagrestia infatti è uno stendardo di una Madonna in gloria circondata da angeli, il sorriso soave dei quali, ha sfidato le ingiurie del tempo, mentre la figura della Vergine è tutta alterata.

Nella cappella del Rosario poi sopra l'altare, attorno ad una antica imagine votiva dipinse il Sodoma in alto il Padre Eterno colle mezze figure delicate di S. Caterina e di San Sigismondo e quelle di San Domenico e di S. Sebastiano di sotto. Sono quelle che il Vasari senza precisare esattamente il posto accenna subito di seguito agli affreschi celebrati. Ci fa specie l'essere sfuggito all'annotatore che vi stanno tuttora (p. 395, n. 4) per quanto annerite e male rischiarate, ma non pertanto improntate della nobiltà dei caratteri dell'autore. Inferiormente

Stando a quanto ne riferiscono i documenti senesi abbiamo quindi da registrare come opera dello stesso tempo circa quattro tavolette piccole di dimensioni, ma importanti pel loro pregio artistico, le quali stanno appese con parecchie d'altri autori nella chiesa della Compagnia laicale dei Santi Giovannino e Gennaro. Sappiamo che gli furono pagate novantotto lire, e che il saldo del pagamento è de' 27 maggio 1527: di più che servivano di ornamento ad una bara da portar morti, appartenente alla Compagnia detta della Morte. È noto come in quel tempo fosse assai frequente l'uso di decorare le bare con pitture di soggetti sacri, che solevano occupare le due estremità o testate. Vi erano generalmente dipinte di dentro e di fuori o mezze figure di Santi, o la Madonna col Bambino con devoti o senza, o il Cristo morto. Benchè opere di semplice decorazione, pure possono valere come uno dei molti argomenti a provare la diffusione del gusto e della compiacenza di quei tempi per le produzioni di opere d'arte, fino negli oggetti i più usuali. Il Sodoma stesso più volte ebbe l'incarico di siffatte pitture, e non isdegnò di porvi mano. Alcune d'infra esse vedonsi tuttora nelle chiese, altre stanno appese oggidì con altri quadri piccoli in un ambiente della Galleria delle Belle Arti a Siena. Piacevoli all'occhio per la felice ed armonica condotta delle linee, bene si accordano colle quattro tavole o testate di bare nominate di sopra,

alle figure dei Santi vi sono nientemeno che 15 quadretti a storiette corrispondenti, nei tre ripiani in cui sono disposti, al Rosario, suddiviso in gaudioso, doloroso e glorioso. Osservati da vicino non ci peritiamo di asseverare che per quanto arieggino il fare del maestro, pure non sono del tutto alla sua altezza, ma si devono ritenere eseguiti da qualche scolaro.

rappresentanti la Madonna col Bambino, il Cristo morto in mezza figura e i Santi Bernardino e Gio. Battista, quest'ultimi due a vero dire sensibilmente svisati dal ristauro. Nella prima le figure sono disposte e fra di loro unite, con una grazia alla quale non si può a meno di attribuire l'epiteto di raffaellesca, tutto che ci si presenti quale frutto di sua spontanea ispirazione. Nella seconda l'effetto della morte è figurato con nobile sentimento di forme e d'espressione, quasi di tranquillo sonno, non dissimile da quello che si osserva nella Pietà di palazzo Borghese, già citata, non che in un'altra Pietà che vedesi tuttora discretamente conservata in una pubblica via di Siena, dipinta a fresco sulla cantonata della casa Bambagini, nella quale il Vasari stesso riconosce « una grazia e divinità maravigliosa » (1). Anche alle suddette tavole egli tributa la dovuta lode, dicendo che quella bara « è tenuta la più bella di Siena: ed io credo che sia la più bella che si possa trovare; perchè, oltre all'essere veramente molto da lodare, rade volte si fanno fare simili cose con spesa o molta diligenza. »

Sotto lo stesso anno 1527 c'informano i documenti essere stato il nostro pittore incaricato di fare il disegno o cartone per una storia del pavimento del Duomo sanese, del quale però non conosciamo l'esito.

Vie più curiosi sono certi particolari registrati sotto l'anno 1529. Veniamo a sapere dai medesimi in primo luogo, che il Sodoma il 20 luglio si trovava ammalato all'ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze (2), e

(1) Il disegno corrispondente è esposto in Galleria degli Uffizi.

(2) Nel prospetto cronologico degli annotatori è indicato l'anno 1527, ma certamente per errore. — Vedi i *Documenti per la Storia dell'arte senese.*

che nello stesso tempo il di lui scolaro Francesco Magagni, sopranominato il Giomo del Sodoma, abusando della fiducia del maestro non si peritò di approfittare della circostanza per sottrarre allo studio di lui una certa quantità di oggetti d'arte e di suppellettili diverse, che dovette però tutte quante restituire il giorno 6 di agosto, come risulta dalla ricevuta di mano del Sodoma stesso, reduce a Siena. Particolari strani in vero motivati senza alcun dubbio dalla singolarità della sua vita, ove si consideri che il cavaliere magnifico era già salito in riputazione nella città dove da anni erasi accasato ed aveva moglie ed una figlia, mentre è a credersi che a Firenze avesse trovato scarso appoggio e poche simpatie per trovarsi ridotto a ricorrere all'ospedale.

Non è privo d'interesse d'altronde l'inventario degli oggetti che il Giomo aveva portato via. Comprende alcune opere di bronzo, di marmo, di gesso e di creta, in parte antiche, delle quali forse l'artista si serviva pe' suoi studii; inoltre fra diverse carte viene citato un lavoro manoscritto intorno alla pittura ed un altro di Negromanzia.

Nello stesso anno gli furono allogate dalla magistratura cittadina, ma da lui condotte a termine solo nel 1534, le pitture nel Palazzo Pubblico, le quali veggonsi tuttora, sfolgoreggianti di vigoroso colorito e di elevati concetti, nell'ampia sala detta del Mappamondo o delle Balestre.

Vi fece dapprima sulla parete di fianco le figure di S. Vittorio armato all'antica colla spada in mano (1),

(1) Un primo pensiero del medesimo, eseguito a matita tenera vedesi nella raccolta degli Uffizi. Porta il n. 1939.

e di S. Ansano che battezza alcuni neofiti. Le figure sono più grandi del naturale e poste ciascuna dentro una nicchia che vi finse il pittore stesso con accorgimento di buon decoratore. Si sa che gli furono pagate ventisette ducati d'oro larghi, secondo la stima che ne diedero ai 21 settembre del 1529 Domenico Beccafumi e Bartolomeo di Davit pittori. Posteriormente poi vi aggiunse sulla parete di faccia alle finestre la figura sommamente pittorica di San Bernardo de' Tolomei, finto sotto un portico, sopra il quale vedonsi alcuni putti scherzosi con la lupa in mezzo, simbolo della città di Siena. Queste pitture, che a ragione si considerano sempre come uno dei più belli ornamenti di detta città, furono ideate con grande spontaneità dal loro autore, il quale disponendo le sue figure in ispazi distinti, da un lato evitò gl'inconvenienti delle troppo complicate composizioni, dall'altro ebbe campo di mostrarvi largamente la sua genialità nella manifestazione del suo concetto circa la venustà della figura umana tanto rispetto alla forma quanto al colorito. - Dallo stesso ambiente poi non ci sapremmo dipartire senza rammentare un'altra opera bellissima del Sodoma, che vi si vede conservata nell'altare della cappelletta, chiusa da una caratteristica cancellata di ferro battuto. Questa tavola in origine situata sull'ultimo altare della navata destra nel Duomo sanese, venne di là trasportata, non sappiamo per qual ragione, nel luogo indicato, unitamente all'ornamento marmoreo che la cinge. Vi è espressa in modo spontaneo e grazioso la Vergine col Bambino, posta fra S. Giuseppe e S. Callisto, e a darle vaghezza concorre il fondo del quadro col suo vasto paese, dove si vedono distintamente rappresentate

le rovine della basilica di Costantino e del Colosseo, impressioni memorabili pel pittore, da riferirsi all'epoca della sua dimora in Roma. Benchè non ci sia dato stabilire l'anno in cui il Sodoma fece quest'opera, possiamo ritenere che è da riporsi fra quelle della sua età matura, nella quale se per un verso si faceva sempre meno curante della precisione nel disegno, per l'altro, guidato nel dipingere da un certo estro poetico suo particolare, sapeva ottenere i più mirabili effetti di chiaroscuro con opportune gradazioni di tinte (1). Questo pregio che si può riscontrare sempre nelle sue opere, vi risalterebbe vieppiù ove egli avesse usato maggior cura nella scelta e nella preparazione dei colori, i quali, come vediamo, più o meno andarono soggetti ad oscurarsi, massimamente nelle pitture fatte sulla tavola e sulla tela. Di tale difetto non andarono esenti parecchie delle sue più belle opere. Fra le altre ce ne dà esempio la sua importante e grandiosa tavola che si osserva in un altare della Collegiata d'Asciano in Valdichiana (stazione sulla ferrovia romana). In essa è rappresentata un'avvenente Madonna col Putto fra le ginocchia, al quale il S. Giovannino presenta la croce. A ciascun lato due Santi, trattati con bel garbo e nelle movenze e nell'espressione. In siffatta opera il Bazzi indubitatamente vinse e superò il suo competitore Girolamo del Pacchia, il quale nell'altare di contro dipinse una Deposizione, opera in vero assai guasta dal ristauro (2).

(1) Reputiamo quindi decisamente in errore quegli scrittori che assegnano l'origine di detta tavola agli anni 1516 o 1517, mentre il fare molle nell'insieme, l'armonia cupa del colorito accennano ad epoca sensibilmente più avanzata.

(2) Se spetti allo stesso tempo ossia a data posteriore un affresco del-

Annerita assai è pure la tavola fatta in Siena per l'altare della sagrestia de' frati del Carmine, una Natività di N. D. lodata dal Vasari, ma dove ad onta di parecchie belle teste si notano certi motivi che danno già indizio di una tendenza al convenzionale e all'affettato. Ora è sopra l'altare in una cappella al lato destro della chiesa.

Degne di speciale considerazione sono le pitture del Sodoma nella cappella di Sant'Iacopo in Santo Spirito, che a detta del Vasari, gli fecero fare gli uomini della nazione spagnuola « i quali vi avevano la loro sepoltura. Nere e trascurate bensì vi sono le figure di San Nicola e di San Michele, poste a fianco di un'imagine di Nostra Donna antica; ma tanto più delicata e pura è la lunetta dove non è per anco scomparsa quella certa dolcezza propria dell'arte lombarda, della quale veggonsi risplendere due giovanili Sante e due angeli che sono presenti all'atto col quale la Vergine veste dell'abito episcopale Sant'Alfonso. « E sopra tutte queste figure, le quali sono a olio in tavola, è nel mezzo circolo della vôlta dipinto in fresco Sant'Iacopo armato, sopra un cavallo che corre, e tutto fiero ha impugnato la spada, e sotto esso sono molti Turchi morti e feriti. Da basso poi ne' fianchi dell'altare sono dipinti a fresco Sant'Antonio abate e un San Sebastiano ignudo alla colonna che sono tenute assai buone opere » (1).

l'Assunta cogli Apostoli, visibile tuttora sopra un altare della chiesa nel castello di Trequanda, a poche miglia da Sinalunga, non consta. Quello che è certo si è che appartiene al novero delle sue opere più stracche e più svogliatamente eseguite.

(1) Un preludio con varianti alla decorazione pittorica di detta cappella si scorge in un foglio a pochi tratti, conservato agli Uffizi sotto il n. 1937.

Rispetto alle quali vuolsi osservare che i ricordi del convento di Santo Spirito di Siena ci attestano come i Santi Antonio abate e Sebastiano fossero finiti di dipingere fin dal 20 gennaio del 1530, e al Sodoma fosse pagato del primo quattro fiorini, e del secondo sei: di più se ne ritrae che nel 16 aprile del detto anno egli aveva compito il mezzo tondo dentrovi la Madonna che consacra Sant'Alfonso: ma il prezzo non è notato.

La circostanza dell'avere il Sodoma dipinto in una cappella di proprietà spagnuola, richiama opportunamente in questo luogo un aneddoto narrato dall'Armenini nel libro primo *Dei veri precetti della pittura* (pagina 27 e 28), potendo essere ritenuto la cagione che fece conoscere il Sodoma agli Spagnuoli dimoranti in Siena. Racconta egli adunqne che Giovanni Antonio essendo stato un giorno villanamente insultato da un soldato spagnuolo, di quelli che stavano allora a guardia della città, e non potendo ricattarsi perchè colui era circondato da troppi compagni, si pose a considerarlo attentamente e poscia andato a casa ne ritrasse a memoria i lineamenti e li colorì al naturale; indi presentatosi al principe spagnuolo espose il fatto e chiese soddisfazione. Il principe gli domandò chi era il reo; ed egli allora trattosi di sotto la cappa il ritratto, glielo presentò, dicendo: « Signore, così è la sua faccia; io non vi posso di lui mostrare più oltre. » Il principe e gli altri ch'erano presso di lui riconobbero incontanente il soldato, il quale ebbe il meritato castigo. Un tale avvenimento giovò al pittore, poichè fu cagione di venire in grazia di quel signore e degli altri gentiluomini dai quali ritrasse ajuto e favore. L'Armenini assicura d'avere

udito narrare questo fatto da un vecchio Senese stato amico strettissimo dell'egregio artefice (1). Forse a questo incidente istesso abbiamo da riferire la causa prima per la quale troviamo il cavaliere Sodoma insignito negli ultimi suoi anni di un nuovo titolo di onorificenza, cioè di quello di Conte palatino. Di certo intorno a questo particolare non sappiamo altro, se non che egli stesso si compiacque fregiarsene aggiungendolo al suo nome sull'iscrizione apposta ad una sua pittura nella cappella della piazza di Siena, come vedremo a suo luogo.

Fra gli affreschi del Sodoma nei quali dobbiamo deplorare i danni cagionati dal tempo voglionsi rammentare oltre a una grande composizione rappresentante la Natività sopra la porta de' Pispini, quelli da lui fatti per la Compagnia di *Santa Croce*, e di là posteriormente segati, uno dei quali, che è alterato da cattivo ristauro, si vede nella chiesa dell'ex Monastero di Sant'Eugenio fuori porta S. Marco, oggi villa Griccioli e due altri furono trasportati fino dal 1841 nella sala grande della Pinacoteca di Siena, i quali, comechè danneggiati, si mostrano tuttavia lodevoli, non foss'altro per l'armonia calda dei colori. Nel primo è rappresentato l'Andata al Calvario, nel secondo il Cristo orante nell'Orto, nell'altro la sua Discesa nel Limbo. Anche costà si trova notevolmente impresso il carattere lombardo del Bazzi, il quale si presenta dal suo lato più attraente nella figura di Eva, dotata di un'eleganza giovanile mirabile e dove le forme del nudo hanno molta analogia con quelle della Leda.

(1) Vedi Vasari, p. 392, n. 3 393, n. 1.

Intanto il nostro artista si va facendo vecchio. Da quanto possiamo arguire dai documenti che lo riguardano risulterebbe ch'egli, sia per infingardaggine, sia per naturale incostanza più volte lasciasse a mezzo le opere incominciate per terminarle poi quando gli avrebbe fatto comodo. Così vedemmo che le sue pitture dell'oratorio di San Bernardino incominciate nel 1518, non ebbero il loro compimento se non nel 1532. Nel salone detto delle Balestre in palazzo pubblico, lavorò a due riprese, poichè mentre le due figure dei Santi Ansano e Vittorio furono da lui eseguite nel 1529, quella di San Bernardo cade nel 1534 soltanto. Nè si mostrò più solerte in seguito nell'adempimento del suo impegno nella cappella di Piazza, che anzi la Signoria di Siena a più riprese ebbe ad ammonirlo e a fargli istanze perchè conducesse a termine il lavoro, come si vedrà a suo luogo.

Dell'anno 1535 sono due dipinti rappresentanti entrambi la Resurrezione di Cristo. L'uno è una tavola grande che fa parte della Regia Pinacoteca di Napoli ed è munita del cartellino colla seguente iscrizione: IO. ANT. ÆQVES. VE. (sic) AVCT. F. A. 1535 (1). La figura del Cristo ch' apparisce in alto sopra un fondo di nubi, è dipinta con certa bravura e con forti contrasti di luce ed ombre, i quali le danno molto rilievo. Il suo tipo tuttavia non è molto elevato. Le figure dei guardiani intorno al sepolcro hanno quasi alcun che di mostruoso, e sono eseguite trascuratamente. Tanto più invece sorprendono per la loro pia-

(1) Stava anticamente codesta tavola nella chiesa di San Tommaso in Napoli, come ci fa sapere l'abate Gio. Batt. Pacichelli nel suo *Regno di Napoli in prospettiva,* stampato nel 1703.

cevol grazia i due angeli; l'uno seduto sull'orlo della tomba, l'altro che si appoggia al coperchio d'essa. La campagna nel fondo a tinte sfumate e col solito tocco geniale. — L'altra Resurrezione di Cristo è un affresco nel palazzo pubblico di Siena, e la sua composizione presenta qualche somiglianza con quella della tavola del Museo di Napoli. Posta in origine nel luogo dove si vendeva il sale, fu segata di là nel 1842, e trasportata nella stanza dove risiede il Sindaco. Opera degna di essere veduta anch'essa e pregievole per l'invenzione ed il calore delle tinte, si può credere, a quanto osservano gli annotatori del Vasari, che fosse dipinta nel 1535, essendo Camarlingo del concistoro un tale Giac. Tondi, del quale si vede dipinta l'arme gentilizia in basso della pittura (1). — E prima di uscire dal palazzo pubblico noteremo pure che di Giovanni Antonio esiste colà nella saletta che fu residenza dei signori della Biccherna, ed oggi serve alle adunanze del Municipio, una Madonna col Bambino e i Santi Ansano e Galgano, la quale fu dipinta nel 1537, come vi è notato.

Dopo una dimora verosimilmente assai lunga in Siena, troviamo nel 1538 Giovanni Antonio impegnato in lavori presso Giacomo V principe di Piombino (2). Tuttavia non ci è dato riferire che cosa egli vi facesse, mentre non rimane in quella città traccia alcuna del suo operato. Il Vasari dice soltanto ch'egli vi eseguì

(1) Uno studio a rubrica p. la figura del Redentore trovasi nella raccolta dell' onorevole Senatore Morelli. Vedi: *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Gio. Morelli, riprodotti in eliotipia, descritti ed illustrati da Gustavo Frizzoni.* — Milano, Hoepli editore 1886.

(2) La sua prima dimora quivi pare abbia avuto luogo già nel 1515, come si avverte nel prospetto cronologico del Vasari T. VI p. 407.

alcuni quadri e col mezzo del Principe, oltre a molti presenti e cortesie da lui ricevute, cavò dalla sua isola d'Elba molti animali piccoli, di quelli che produce quell'isola, i quali tutti condusse a Siena. Del resto ci rimangono alcune lettere della Signoria di Siena di quell'anno che sono nel *Carteggio del Gaye* (vol. II, pag. 266 e seg.), dalle quali si ricava, come già ebbimo a notare, ch'essi erano malcontenti di lui ed avevano a stimolarlo perchè ritornasse a Siena per adempiervi ad un impegno assunto fino dall'anno antecedente, cioè conducesse a termine l'affresco della cappella di Piazza da lui lasciato sospeso in seguito alla partenza per Piombino, benchè fosse stato pattuito ch'egli lo avesse a dare terminato a Santa Maria d'agosto dello stesso anno 1537, promettendogli la Signoria il prezzo di sessanta scudi d'oro. Questa pittura oggidì è assai deperita e guasta dal tempo. Vi sono espresse in figure maggiori del naturale la Madonna col Bambino in trono circondata da vaghi angeli e da quattro Santi. L'iscrizione oramai sciupata, al tempo del Della Valle si poteva decifrare almeno in parte leggendovisi, come egli riferisce:

Ad honorem Virginis Mariae
Io Antonius . . . . . . , Sodona (sic)
Eques et Comes Palatinus faciebat 1538.

Superiormente a questo dipinto, che serve da quadro all'altare, vedesi poi rappresentato il Padre Eterno in una gloria d'angeli. L'opera intera anche senza la sottoposta iscrizione ci dà indizio manifesta che il suo autore era oramai giunto in età avanzata, poichè vedesi tirata via con fretta, essendovi trascurata l'esecu-

zione, mentre la naturale sua grazia ha assunto l'impronta di certa vuota e convenzionale esteriorità. Se si tiene conto di ciò, e d'altra parte delle istanze fatte dalla Signoria perch'egli tornasse a Siena, si sarebbe quasi indotti a pensare ch'egli fosse salito a maggior fama e fosse maggiormente ricercato quando già le sue forze e la vera ispirazione andavano scemando.

Fatto sta che negli anni seguenti noi lo vediamo nuovamente in moto. Tuttavia rimarrebbe da nominare prima, stando col Della Valle, una tavola con Sant'Anna puerpera nella chiesuola della villa Bandinelli a due miglia fuori Porta San Marco di Siena fatta nel 1540. Se vi era già una pittura originale non può essere identificata certamente colla tavola che vi si vede ora, proprietà della famiglia Nerucci, poichè sebbene il soggetto è quello indicato, non si saprebbe scorgere nel dipinto stesso neppure una copia dal Sodoma, ma piuttosto un pasticcio ben posteriore, comunque in un pilastro si veda chiaramente segnata la data 1540.

Immediatamente dopo o poco di poi si può presumere egli fosse partito per Volterra, dove stette, come si vide, alcun tempo presso Lorenzo di Galeotto de' Medici. Del quadro di Fetonte che precipita dal carro del Sole, fatto pel Medici, già si fece menzione. Il signor Jansen poi cita un altro quadro del Sodoma, tuttora esistente nella sagrestia del duomo di Volterra, dell'altezza di due piedi circa, esprimente la Deposizione di Cristo dalla croce, nel quale egli loda particolarmente il fondo a paesaggio finamente sentito ed attraente. (V. l'opera citata, p. 194). Se non che è a ritenersi che l'erudito alemanno v'abbia preso abba-

glio additando una mediocre copia per un originale. Per quanto infatti l'invenzione graziosa della composizione accenni al Sodoma, il piccolo dipinto (ch'è eseguito su tela) (1) non ci rivela punto la sua nota maestrìa nel maneggio del pennello. « Ma venutogli a noia lo stare a Volterra ed in casa di quel gentiluomo, come colui ch'era avvezzo ad essere libero, si partì ed andossene a Pisa; dove per mezzo di Battista del Cervelliera fece a messer Bastiano della Seta, operaiò del duomo, due quadri che furono posti nella nicchia dietro l'altare maggiore del duomo accanto a quegli del Sogliano e del Beccafumi. In uno è Cristo morto con la Nostra Donna e con l'altre Marie, e nell'altro il Sagrifizio d'Abramo e d'Isac suo figliuolo. Ma perchè questi quadri non riuscirono molto buoni, il detto operaio, che aveva disegnato fargli fare alcune tavole per la chiesa, lo licenziò conoscendo che gli uomini che non studiano, perduto che hanno in vecchiezza un certo che di buono che in giovanezza avevano da natura, si rimangono con una pratica e maniera le più volte poco da lodare. » Tale il severo giudizio del Vasari. A noi tuttavia sarà lecito osservare che anche in queste opere rimane pure molto di buono e che esse dimostrano non essersi per anco in lui estinta la scintilla dell'ingegno e del sentimento *del bello,* della quale abbiamo ognora trovato dotato il nostro autore. Vero è che l'epoca tarda vi si rivela per una certa rilassatezza nell'esecuzione e nel modo di colorire, (massime nel Cristo morto) pel quale si vedono oggidì cresciute eccessivamente le ombre.

(1) Non ci sono noti quadri del Sodoma di limitate proporzioni, dipinti altrimenti che sulla tavola.

Gli annotatori del Vasari nel riferire certe partite intorno a questi due quadri che si trovano nei libri d'amministrazione della Primaziale di Pisa, dall'anno 1539 al 1542, vengono a stabilire ch'essi furono lavorati dentro gli anni 1541 e 42. Osservano inoltre che li sacrifizio d'Abramo, ch'è superiore di merito al Cristo morto, nel 1811 fu portato a Parigi e vi stette poco più di tre anni (1).

« Nel medesimo tempo finì Giovanni Antonio una tavola ch'egli aveva incominciato a olio per Santa Maria della Spina, facendovi la Nostra Donna col Figliuolo in collo, ed innanzi a lei ginocchioni Santa Maria Maddalena e Santa Caterina, e ritti dai lati San Giovanni, San Bastiano e San Giuseppe; nelle quali tutte figure si portò molto meglio che ne' due quadri del duomo. » Oltre a queste figure a dir vero avvi quella di San Pietro, munita dell'attributo della chiave del paradiso. Quanto alla figura che viene qualificata per San Giuseppe si manifesterebbe in quella testa avvolta in un panno giallo e priva dell'aureola a differenza dell'altre, alquanto appartata a destra, la quale già abbiamo menzionata, congetturando che possa essere l'effige del pittore medesimo. Ora questa tela (è realmente una tela e non una tavola) ricca di effetti pittorici, è passata a far parte della piccola ma importante Galleria pubblica di Pisa. Nelle figure regna davvero una grazia non comune, mentre il disegno è assai indeterminato e scorretto (2). « Dopo,

(1) Vedi Vasari, pag. 397, n. 3.

(2) Nei lavori fatti a Pisa, secondo ci avvertono gli annotatori del Vasari, fu aiutato da un scolaro per nome Gio. Maria Tucci da Piombino (T. VI. p 415).

non avendo più che fare a Pisa, si condusse a Lucca, dove in San Ponziano, luogo de' frati di Monte Oliveto, gli fece fare un abate suo conoscente una Nostra Donna al salire di certe scale che vanno in dormentorio. » Di questa non rimane traccia altrimenti. Bensì nella pubblica Galleria quivi (sala I n. 12) vuolsi notare una sua tavola con un Portacroce seguito da uno sgherro, pittura non priva di merito, come che sensibilmente annerita. Finita che l'ebbe, se vogliamo credere al Vasari, egli « se ne ritornò a Siena, stracco, povero e vecchio; dove non visse poi molto: perchè ammalato, per non avere nè chi lo governasse, nè di che essere governato se n'andò allo spedal grande e quivi finì in poche settimane il corso di sua vita. »

Abbiamo un indizio già avvertito dal sig. Jansen, per credere che verso l'anno 1545 egli avesse avuto l'intenzione di ritornare presso il Principe di Piombino. Ce lo dà uno scritto a lui diretto da Pietro Aretino, il quale si trova nella raccolta completa delle sue lettere. (Edizione di Parigi, 1609, libro terzo, p. 163). Notevole pel calore dell'espressione e pel raggio di luce che getta sulla convivenza di due amici a tempo di loro dimora in Roma, noi ne riportiamo qui per esteso il contenuto:

AL SODONA *(sic)*.

« Io nello aprir la lettera mandatami, leggendoci insieme il vostro nome col mio, così me ne risentii sin nelle viscere, come se noi ci fossimo l'un coll'altro di presente abbracciati, con quel cordiale affetto d'amore con che ci solevamo abbracciare quando Roma e la casa di Agostin Chisi cotanto ci piacque, che ci

saremmo cruciati con chi ci avesse detto, che pure una hora non rimarremo senza. Ma negli aggiramenti del mondo anche le genti si aggirano, onde costui e colui, questi e quelli, costoro e coloro sono trasportati da la sorte de i casi in alcune parti ad habitare, che non mai pensarono di vedere, che il mio cavaliere mille volte caro, mille volte da bene, mille volte galante, certo che sete non risuscitato nella memoria mia, che in vero non ci moriste mai, ma ringiovanito nel modo che vorrei, che ringiovanissimo noi. Ma a che proposito il dico, se nello invecchiar nostro nella etade haviamo sempre fanciulli i pensieri? che cosa hanno a fare le virtù delle ricchezze, se ad altro non son buone che a consumare le menti di chi le possiede con la miseria dell'ansia, che meno ne gode quanto più ne ripone? io per me ho speso in questa città un thesoro sifatto, che non è principe che ritrovandoselo non gli paresse haverne assai, e se bene alcuno me ne riprende, a me più rallegra l'animo l'esserne suto liberale, che non fu il nome, che spero lasciar di me ai secoli, che verran dopo di noi. Sì che viviamo il termine da Dio stabilitoci; ringratiandolo in tanto del dono concessoci da la pietà del suo conservarci in vita; mentre più de i conoscenti nostri ne sono iti sotterra, che voi non avete mosso colpi di pennello, e io tratti di penna; da che siam diventati famosi nell'arte del pingere e dello scrivere, ma ben ci darà Cristo di rivederci anco un giorno, del che supplico la bontà di lui, che ciò sia tosto, in questo mezzo attendiamo a visitarci con la presentia de le carte e se avviene, che ve n'andiate, qual mi dite, a Piombino, basciate la mano al Signor suo in mia vece.

« Di Agosto in Venetia MDXLV. »

Benchè ci manchino dati positivi per asseverare ch'egli abbia fatto altre opere a Siena dopo il suo ritorno da Pisa e da Lucca, pure si può presumere appartenga alla fine della sua carriera artistica una tavola d'altare che vedesi nella sagrestia della piccola chiesa di San Giacomo, Contrada della Torre, e nella quale è espressa con tinte assai annerite e in modo poco distinto una Gita al Calvario con una quindicina di figure quasi grandi al vero. Essa presenta abbastanza manifesti i caratteri e le particolarità del pittore, benchè non sia cosa da fargli molto onore (1).

A maggior diritto quindi vogliono essere rammentate prima di finire due altre sue tavole in Siena, di dimensioni più piccole, ma di maggior merito ed appartenenti alla sua fresca età, delle quali non ci è venuto fatto di dare contezza anteriormente nel contesto dell'esposizione. Di questa l'una è una figura piccola di una Giuditta, che trovasi nella sala grande della Galleria di Siena, n° 346, avvenente d'aspetto e dipinta con molta delicatezza; l'altra una graziosa Sacra Famiglia col San Giovannino che presenta la croce a Gesù, quadretto un po' alterato da ristauri, ma pur sempre degno di essere osservato, che trovasi esposto con

(1) La chiesa fu fondata a quanto pare dagli Spagnuoli nel 1531. A detta del custode il quadro di sagrestia era originariamente circondato di altri 31 quadretti riferentisi alla Via Crucis, che sarebbero passati in Ispagna.

Sopra un altare della chiesa stessa poi merita di essere osservata una Beata Vergine della Misericordia coi Santi Giacomo e Cristoforo, eseguita nel 1545 da Giovanni di Lorenzo Cini, pittore locale, il quale vi deve aver preso di mira il Sodoma, seguendone le tracce.

Altra tavola sua vieppiù importante è quella che rappresenta la battaglia vinta dai Senesi a Porta Camollia nel 1526, espressa con un'infinità di piccole figure. In alto dei gruppi di angeli che si accostano alquanto al fare del Beccafumi. Meglio figurerebbe in Galleria, anzichè nell'oscuro posto assegnatole in S. Martino.

altre opere di autori diversi in una sala appartenente alla Confraternita della Madonna sotto le vòlte dello Spedale.

Se noi volgiamo ora uno sguardo retrospettivo sull'attività artistica del nostro autore, gioverà convenire ch'essa ci si presenta ricca di risultati se non sempre dello stesso valore — causa l'umore variabile dell'artista — pur sempre ragguardevoli nel loro insieme. Da quel che c'è noto e per quanto abbiamo fin qui osservato possiamo argomentare che, all'infuori di alcuni periodi in Roma e in Lombardia, il suo campo d'azione sia da ricercare tutto in Toscana. A quella classica terra dell'arte vuol essere quindi diretto chiunque desideri formarsi un concetto dell'arte di Giovanni Antonio de' Bazzi, tanto più, da che sono scarse le sue opere pervenute in altri paesi, laddove un gran numero di quelle di altri artisti hanno mutato posto per le vicende dei tempi. Delle gallerie di quadri in Italia all'infuori di Toscana abbiamo veduto possedere di lui alcune tavole quelle di Torino e di Napoli. Quanto alle estere ne vanno tuttora prive le primarie, quali il Museo del Louvre, la Galleria Nazionale di Londra (1) e quella di Dresda. Un piccolo ma veritiero esempio del suo favore ce l'offre la Galleria di Belvedere a Vienna in una tavola dov'è dipinta parimente in mezze figure una Vergine col Putto e col San Giovannino, più un San Giuseppe nel fondo. Lo spazio vi riesce troppo riempito dalle teste, disposte

(1) Quella di Londra a dir vero è entrata in possesso da qualche anno di una tavoletta proveniente dalla raccolta Rosini di Pisa, ma per quanto caratteristica, non appartiene al periodo migliore ed è poca cosa per tanto artista in così cospicua galleria.

per di più a due a due in modo poco felice. Il disegno è poco accurato, il rilievo invece efficacemente ottenuto con vigoroso chiaroscuro. Finalmente vuolsi far cenno di un'opera che il già citato padre Bruzza nella surriferita notizia intorno al Bazzi dice essere stata scoperta a Chamberì in Savoja presso il signor marchese Costa di Beauregard. Sarebbe un frammento di un Portamento di croce, assai rifatto da antico ristauro.

Ammesso pure che alcune altre cose di lui abbiano abbandonato il loro posto d'origine, come avvenne per esempio dei suoi quadri fatti per i Savini di Siena e di alcuni altri, rimane tuttavia accertato che a Siena e nei suoi contorni soltanto ci è dato formarci un'idea ben compita del nostro artista.

Quanto alla data della sua morte, viene accertata da una lettera inedita di ser Alessandro Buoninsegni del 15 febbraio 1549 (stile comune), scritta da Siena a Bernardino suo fratello, ambasciatore a Napoli; dove tra le altre cose dice: « Il cavaliere Sodoma questa notte si è morto » (1). Essendovi interamente taciuta la circostanza che il Cavaliere fosse morto all'ospedale è supponibile ch'essa non sia altro se non una delle frequenti invenzioni del Vasari, ch'egli forse si compiacque mettere in un fascio colle inesatte notizie riferite circa le relazioni di Giovanni Antonio colla moglie Beatrice.

L'influenza del Sodoma sulla pittura senese fu rilevante, come già si disse, avendo egli contribuito in gran parte a risvegliarla dal suo prolungato letargo

(1) Notizia riferita dagli annotatori del Vasari e tolta dall'Archivio delle riformazioni di Siena, filza 35 delle lettere. — Lettera a Bernardino Buoninsegni.

e a ridonarle vita e scioltezza. Con tutto ciò non si può dire ch'egli v'abbia educato un numero grande di scolari, a meno che fra questi si vogliano pure contare i pittori sanesi più distinti di quel tempo, i quali in diverso modo seguirono talora la sua maniera, quali furono Domenico Beccafumi, Gerolamo del Pacchia e Baldassarre Peruzzi. Del resto, se si tiene conto della sua natura instabile e svagata, riesce naturale l'ammettere ch'egli non doveva essere l'uomo da confondersi col dare ad altri una regolare istruzione. Gli annotatori del Vasari (v. pag. 163) ci riferiscono bensì alcuni documenti, l'uno de' quali ci fa sapere che l'Opera del Duomo di Siena dopo avergli fatto fare i modelli di due Apostoli di bronzo nel 1515 lo pose ad insegnare gratuitamente il disegno a quattro fanciulli della bottega di essa Opera; l'altro, ch'egli nel 1516 prese impegno d'insegnare per sei anni l'arte a Matteo di Giuliano di Lorenzo Balducci. Tuttavia non sappiamo come egli adempiesse sì fatti impegni, tanto più d'appoichè nessuna opera sicura ci rimane di questi suoi allievi, non essendo in alcun modo ammissibile che il sunnominato Matteo di Giuliano sia da identitificarsi con quel Matteo Balducci che fu allievo del Pinturicchio nel 1509 e del quale si conservano parecchie opere in Siena nella Galleria e altrove, in istile affine a quello del maestro, col quale non che col Perugino fu scambiato talvolta (1).

(1) A pag. 72 dei *Documenti per la Storia dell'Arte senese* del Milanesi, tomo III, si trova bensì in data 11 gennaio 1516 il contratto di allogagione di Matteo di Giuliano Balducci di città della Pieve con Giovanni Antonio detto il Sodoma per apprendere da lui l'arte della pittura. Se non che l'altro Matteo Balducci in un documento si chiama *De Ospitale Fontignani comitatus Perusinus* (sic).

Ne è facile ravvisare la sua influenza nelle opere di Michelangelo Anselmi e di Daniele da Volterra, che diconsi pure essere stati alcun tempo sotto la disciplina di lui, ma che essenzialmente sono da considerarsi seguaci il primo del Correggio, il secondo del Buonarotti. Come veri suoi scolari invece voglionsi ritenere *Girolamo* detto *Giomo del Sodoma, Lorenzo Brazzi* detto il *Rustico,* e *Bartolommeo Neroni* detto il *Riccio*. Del primo è una tavola nella chiesetta di Santa Mustiola presso Sant'Agostino a Siena, una Madonna in trono con Santi ai lati, al primo altare a destra, nella quale si apprende come cada naturalmente nel vuoto e nel convenzionale un ingegno mediocre, che non sappia seguire le traccie di un maestro ricco di elevati ideali se non in quel che costituisce le sue qualità puramente esteriori. Migliore è un affresco, già in parte intaccato dall'umido, rappresentante la scena della Crocefissione, che vedesi tuttora nella cappelletta di S. Maria della Croce, detta oggi *la Madonna rossa.* Se non che riesce malagevole lo stabilire quanta parte v'abbia avuto il Giomo, da poi che un documento del 1549 che vi si riferisce, farebbe intendere che il lavoro da lui incominciato fu poi terminato dal Riccio insieme ad un suo aiuto (1). È pittura non ignobile, di buon colorito e di disegno corretto, la quale meriterebbe di essere meno trascurata o per meglio dire levata da quel posto, prima che vada consumandosi.

Del Rustico che gli fu compagno nell'arte poco si conosce (2). Se non altro rimane di lui un bell'esempio di arte decorativa nell'ornamentazione a grottesche,

(1) Vedi *Guida artistica di Siena* del 1881 già rammentata, p. 166.
(2) Vedi *Comment.* nel Vasari, p. 410.

secondo il gusto della metà del Cinquecento, in due volte della loggia degli ufficiali della Mercanzia, oggi spettanti al casino dei *Nobili* ossia degli *Uniti*. Dov'è da notare di nuovo ch'egli non fece che continuarvi un'opera iniziata nel 1549 da altro ingegnoso artista senese, Pastorino Pastorini.

Ma il più noto fra gli scolari del Sodoma è il Riccio, che in sua prima gioventù sposò Faustina, figlia di Giovanni Antonio suo maestro. Gli annotatori del Vasari ci danno molti ragguagli intorno alle sue opere. A noi qui giova rammentare ch'egli diede compimento, per così dire, all'impresa pittorica del Sodoma nel convento di Monte Oliveto, facendovi pure alcuni freschi, i quali però non raggiungono di gran lunga il merito di quelli del suo maestro e del Signorelli (1), come prova a sufficienza l'arcata da lui intercalata fra le altre nel grande chiostro, parecchi anni più tardi.

Anche nelle due tavole grandi all'Accademia di Siena si presenta come un seguace volgare del maestro, al quale sembra siansi talvolta attribuite delle pitture che meglio considerate vorranno essere restituite al suo genero e scolaro il Riccio. Tali sarebbero, per tacere d'altri, oltre il quadro d'altare nel paese sanese di San Quirico (del quale già facemmo parola) un tondo a fresco, visibile sulla parete a sinistra della Collegiata d'Asciano, rappresentante N. S. morto sorretto da tre angeli (2), una pala centinata col Cristo in croce e i Santi Maria, Maddalena e Giovanni di sotto,

(1) Vedi la *Guida di Siena* del 1883, a p. 183 e seguenti.

(2) Il fotografo Lombardi a vero dire lo classifica per opera del Bazzi al n. 1286 del suo Catalogo. Che il Riccio d'altronde avesse lavorato per quella chiesa già lo verificò il Milanesi accennando ad una sua tavola della Madonna del Rosario del 1534 (Vedi Vasari, T. VI, p. 412).

ch'è in Volterra nella chiesa di S. Francesco (cappella Guidi, frescata all'intorno sui primi del Quattrocento dal fiorentino Cenni di Ser Francesco Cenni). Sono opere nelle quali egli s'accosta alquanto al maestro, benchè gli rimanga sempre inferiore per certe sue peculiari durezze e per un non so che di smunto nel colorito, che dal più al meno non si smentisce mai.

Dove pure apparisce ch'egli siasi studiato di emularlo con discreto esito si è in due tavolette ad uso testate di bara, ora appese nell'oratorio già rammentato dei Santi Giovannino e Gennaro ai lati dell'altare. La citata Guida le dà per pitture arieggianti il fare di D. Beccafumi, ma a noi pare che richiamino più precisamente il fare del Riccio. In tal caso egli non ha forse fatto mai nulla di più grazioso e di più prossimo alle opere del maestro, di codesta sua Madonnina col Putto e del Cristo morto, sorretto da due angeli.

Non è priva di merito un'altra sua Crocefissione sopra un altare della chiesa dell'Osservanza, per la conservazione della quale andrebbero presi senza ulteriore indugio opportuni provvedimenti prima che del tutto si sfasci. In città, nel ricovero di Campansi, un affresco con Gesù e la Samaritana al pozzo; in un andito delle Scuole Regie (accanto all'Opera del duomo) un Cenacolo; in S. Maria degli Angioli uno stendardo da processione e via dicendo.

Fu attivo anche come architetto e come decoratore e attese con ispeciale disposizione alla miniatura, come proverebbe l'esistenza di quattro corali recanti il suo nome e la data 1531, ora conservati nella Biblioteca civica di Genova (1).

(1) Per ulteriori ragguagli vedi Vasari, T. VI, p. 412.

Quanto al nostro Gio. Ant. Bazzi possiamo conchiudere che l'importanza della sua apparizione nella storia dell'arte senese emerge principalmente dall'esempio offerto in Siena nelle sue opere stesse, le quali vi dovettero produrre, come già abbiamo osservato, un generale rinnovamento, una rigenerazione a più efficaci espressioni di vita, di grazia e di naturale varietà. Tuttavia questi progressi verificatisi in modo palese nei migliori suoi contemporanei e seguaci affrettarono nello stesso tempo col concorso d'altre cause il principio della decadenza e del manierismo, che già prima della metà del XVI secolo, specialmente coll'esempio del Beccafumi, si fa strada in Siena, rendendo l'arte sempre più infedele alle sane e pure tradizioni dei tèmpi primitivi.

BALDASSARE PERUZZI

CONSIDERATO COME PITTORE

Il Vasari nel suo preambolo alla vita di Baldassare Peruzzi gli attribuisce in particolare i pregi della quiete e della pace dell'animo, della modestia e della bontà. Benchè si sappia che simili elogi sparsi nelle sue *Vite* non vanno presi alla lettera, ma spesso sono più che altro dei semplici riempitivi retorici, pure nel caso accennato paiono accordarsi in modo omogeneo colla grata impressione che suscitano in noi le bellezze peregrine delle forme e delle proporzioni di un capolavoro quale è fra gli altri la Farnesina di Trastevere. Infatti non ostante siano andate perdute le storie dipinte in terretta colle quali l'autore ebbe a decorare l'esterno dell'edificio, pure si può dire che domina nel medesimo tale un armonia fra le parti architettoniche e le decorative interne, che comunica nell'osservatore un senso di quiete e di pace estetica da formare riscontro alle virtù attribuite all'artista. Ma astrazion fatta dal nesso fra le virtù morali e le spirituali che in molti casi d'altronde non vediamo congiunte di pari passo fra i mortali, quello che apparisce sensibilmente in un naturale quale quello del Peruzzi si è la squisitezza del suo gusto in ogni ramo dell'arte,

si è la sua disposizione ad assimiliarsi la quintessenza del bello, quale era venuto maturandosi col concorso di molti ingegni peregrini nel secolo d'oro dell'arte. Le sue relazioni col Pinturicchio dapprima, indi col Sodoma, gli esempi di Raffaello e di Michelangelo in Roma costituirono altrettante circostanze da influire sul suo sviluppo e si rivelano successivamente nell'aspetto delle sue opere. La quale cosa intendesi quì verificare essenzialmente nelle opere attinenti all'arte della pittura, come quelle delle quali è nostro intento di occuparci.

Quali fossero i suoi primi maestri non ci viene riferito in modo preciso, dicendo il Vasari semplicemente ch' egli da giovane trovandosi a Siena « praticava sempre con persone ingegnose, e particolarmente con orafi e con disegnatori. » Di una *cappelletta* ch'egli avrebbe dipinto a *Volterra appresso alla porta fiorentina* non ci rimane contezza. I noti commentatori delle ultime edizioni del Vasari hanno bensì potuto stabilire il fatto, che l'artista senese nell'età di 20 anni, cioè nel 1501, si trovava in Siena, dove riceveva un pagamento per certe sue opere di pittura fatte alla cappella di San Giovanni in quel duomo. Quand'anco delle medesime non rimanga più traccia, pure ove si consideri che quella cappella appunto si distingue tuttodì per alcune pitture murali del Pinturicchio e che le prime opere del Peruzzi che troviamo poco di poi a Roma accennano decisamente alla sua derivazione dal pittore perugino, si sarebbe indotti ad ammettere se non altro con molta verosimiglianza che questi fosse stato il suo primo maestro nell'arte pittorica.

Intorno al 1503 viene presunto il passaggio di Bal-

dassare dalla città natale alla Città eterna e fra le sue opere più precoci quivi vanno citati i freschi nella cappella maggiore di S. Onofrio. Il sig. Cavalcaselle ribatte giustamente l'errore comunemente invalso, pel quale si suole attribuire al Pinturicchio l'esecuzione delle storie dipinte negli scomparti delle pareti laterali e al Peruzzi soltanto quelli della volta, asserendo egli che si scorge una sola mano in tutta l'opera, come risulta pure dalla espressione del Vasari, il quale al Peruzzi e non ad altri aggiudica tutta quell'opera. Vi si avrà ad avvertire dunque al più una stretta attinenza fra il fare del più giovane con quella del più attempato dei due pittori già da noi accennata. Comunque sia, tanto negli scomparti delle pareti con episodii tolti dalle Sacre Scritture quanto negli spicchi delle volte, contenenti figure di Profeti e di Sibille, noi scorgiamo agevolmente il lavoro di una mano tuttora alquanto inesperta, di una mente che non ha peranco raggiunto la pienezza della sua espansione. Senza parlare del colorito, il quale ha sofferto in molte parti per l'azione del tempo, il disegno vi è alquanto duro e scorretto e nei contorni delle forme non si fa punto sentire lo studio dei modelli di scultura antica, che apparisce evidentemente nelle opere posteriori del Peruzzi, come lavoro di assimilazione che si sarà prodotto in lui mano mano colla osservazione e lo studio dei monumenti dell'antichità classica (1).

(1) Nella cospicua raccolta del sig. Malcolm di Londra trovasi un foglio con alcune figure schizzate a penna, che avrebbero ad essere uno studio preparatorio per un gruppo delle suindicate Sibille. Questo denota per verità l'influenza del Sodoma. Tant'è vero che sta registrato sotto il suo nome nel Catalogo compilato dal sig. I. C. Robinson, stampato a spese del sig. Malcolm in Londra nel 1876.

L'inclinazione a trattare soggetti storici d'altronde già in epoca precoce dovette svilupparsi in lui e lo proverebbero fra altro due quadretti, probabilmente da cassoni, dal Lermolieff riconosciuti per opere sue eseguite sotto l'influenza del Pinturicchio. I due soggetti sono quelli del *Ratto delle Sabine* e della *Continenza di Scipione*. Appartengono al r. Museo di Madrid (n. 573 e 574) dove sono assegnati all'antica scuola umbra (1).

Allo stesso tempo circa vorrà essere assegnato un frammento interessante di un affresco ridotto a forma di quadro e incorniciato, da anni ricoverato in una sala di palazzo Chigi in piazza Colonna e nel quale sono rappresentate le tre Grazie. L'amore per l'antico già vi fa capolino, essendo tale gruppo desunto verosimilmente da una reminiscenza dell'artista dal celebre marmo delle tre Grazie, già nella Libreria del duomo di Siena (ora traslocato nel Museo dell'Opera quivi), come proverebbe la quasi perfetta corrispondenza del gruppo scolpito con quello dipinto. In quest'ultimo a dir vero le forme sono rese in modo imperfetto; i contorni sono secchi e mancanti.

Non crediamo poi di andare fuori del seminato avvertendovi già certi indizii che accennano a un suo contatto in patria con altro ingegnoso pittore venutovi recentemente di fuori, nel fior degli anni pur esso, v. a. d. col vercellese Sodoma. E come non lo richiamerebbe in ispecie l'aria delle teste delle tre belle, atteggiate a dolce sorriso, per un verso, e per l'altro il modo in cui vi sono dipinti nel fondo i tronchi d'alberi e le foglie, trattati

(1) Vedi: *Le Opere dei maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. — Bologna, Zanichelli 1886, p. 259.

con certi tocchi di tinte oscure sopra un cielo chiaro, secondo la pratica usata dal Sodoma in moltissimi suoi fondi a paesaggio, così ricchi di effetti pittorici? Codesto frammento oggidì molto annerito, che venne, salvo errore, da Ostia trasportato nell'appartamento del principe Mario Chigi in Roma è forse la sola parte rimasta, o quasi, delle opere eseguite quivi nel maschio della rocca dal Peruzzi. Dove vuolsi osservare, secondo quanto soggiunge il Vasari, ch'egli vi fu coadiuvato da Cesare da Milano, v. a. d. secondo ogni probabilità dall'allievo del Vinci, noto altrimenti col nome di Cesare da Sesto, il quale deve essersi trovato nel numero di quegli artisti che partirono di Lombardia e vennero a visitare Roma dopo il rovescio del dominio sforzesco nel 1499 (1).

Delle due cappellette dipinte nella chiesa di S. Rocco a Ripetta in Roma una è distrutta, l'altra dov'è raffigurato il Presepio, tanto sciupata dal ristauro da non potervi ravvisare altrimenti la mano dell'autore originale.

Merita invece maggiore attenzione un lavoro accurato, eseguito in Vaticano, non avvertito dal Vasari, ma dal Cavalcaselle pel primo riconosciuto come opera del Peruzzi. Vogliamo dire tutta la parte decorativa della volta nella Camera d'Eliodoro, una parte eccettuata, che pare terminata o rifatta più tardi da uno scolaro di Raffaello, di maniera più larga, ma meno coscienzioso nel disegno. È noto che nelle Camere, le quali da Raffaello presero la loro denominazione, altri

(1) Il Vasari dopo avere accennato le pitture di Baldassare nel maschio della rocca avverte ch'eran *quasi delle miglior cose che facesse*, soggiungendo: *bene è vero che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano.*

prima di lui avevano dato prova del loro sapere, ed il Vasari ce ne nomina parecchi, soggiungendo che le loro opere furono gettate a terra per cedere il posto a quelle del giovine Urbinate protetto da Giulio II. Raffaello però non solo volle che fosse rispettata la parte dipinta dal Perugino nella Camera dell'Incendio di Borgo, ma di più conservò il partimento e le grottesche già eseguite dal Sodoma sulla vôlta della Camera della Segnatura, come ancora oggi si vede. Rispetto a quella della Camera d'Eliodoro, il Vasari (ediz. Sansoni, T. IV, p. 330) nomina soltanto i quattro soggetti dipintivi da Raffaello, trattati come finti arazzi e oggi assai deperiti. Dello squisito partimento che serve quasi di cornice ai quattro suddetti dipinti egli non fa cenno, ma chi ben osservi e fra di loro paragoni le opere del Peruzzi, finirà col persuadersi ch'egli n'è l'autore e che Raffaello quindi dovette avere stimato non meno ragionevole il rispettare l'opera dell'artista sanese, di quel che avesse stimato opportuno conservare quella del Sodoma nella stanza vicina.

Della quale circostanza si ha la ulteriore riprova nel fatto rilevato dal Lermolieff (1), che il Sanzio come ritrasse le sembianze del Sodoma a canto alle sue nella Camera della Segnatura, così volle introdurre quelle del Peruzzi nell'attigua, quasi per fare omaggio ai suoi predecessori nella decorazione di quegli ambienti. Avverte infatti il sullodato critico, che la figura generalmente interpretata quale ritratto di Giulio Romano nell'affresco della cacciata di Eliodoro, che si riscontra in uno dei portatori del Papa, mentre rap-

(1) Vedi op. cit., p. 442.

presenta un individuo sensibilmente più attempato di quello che fosse Giulio, il quale nel 1514 contava appena 22 anni, porge nello stesso tempo fattezze corrispondenti in tutto a quelle del ritratto raffigurante il Peruzzi, eseguito a lapis e attaccato a lato a un suo pregievole disegno a penna e bistro che trovasi in Galleria degli Uffizi. Esso appartiene allo stile provetto dell'artista, impressionato già dagli esempi di Raffaello e della scuola, e per gli svariati motivi e le numerose figure che contiene merita di essere attentamente osservato e studiato. È condotto a guisa di un lungo fregio, nel quale è rappresentata una festa campestre in varii riparti (1).

La parte che spetta al Peruzzi nella sala vaticana non solo mostra, come osserva il sig. Cavalcaselle, il gusto di un uomo impressionato dal bello antico e dotato di quella sicurezza, capacità e precisione propria di chi è famigliare colla divisione di spazii architettonici, ma anche per quanto concerne la pittura vi si riconosce il gusto e la maniera sua. La qual cosa si può osservare massimamente in quattro figure di putti seduti, che sostengono l'arme dei Della Rovere, graziosi nella espressione, benchè alquanto duri nel disegno, e coloriti con certe tinte fredde, a sfumature rosse assai spiccate, che troviamo similmente usate, in modo più o meno sensibile, nelle altre sue opere (2). Il nesso

(1) V. il Catalogo delle stampe e disegni esposti nella r. Galleria degli Uffizi p. 72, n, 438 (cornice 112).

(2) Alcuni eruditi tedeschi, cioè a dire il Professor Wickhoff di Vienna e il suo allievo Dottor H. Dollmayr ultimamente credettero di essere riesciti a dimostrare che al Peruzzi stesso vada attribuita anco l'invenzione e l'esecuzione della parte principale della volta, che consiste nelle quattro composizioni ideate a guisa di arazzi. Quest'ultimo

che corre d'altronde fra queste pitture e quelle eseguite dal Peruzzi, probabilmente alcuni anni più tardi, alla Farnesina è pure manifesto.

Se non che queste ultime furono precedute in ordine di tempo da un'altra serie di opere, delle quali è tanto più opportuno discorrere quì in quanto passarono finora sotto altri nomi e furono quindi ingiustamente sottratte al complesso delle produzioni artistiche del nostro autore. E in vero già da molti anni, dopo avere osservato partitamente i piccoli quadri eseguiti a chiaroscuro con composizioni di trionfi ed altre scene militari romane, che formano parte della decorazione rammentata nella Camera d'Eliodoro, ci venne fatto di riconoscere ad evidenza la derivazione dalla stessa mano di un interessantissimo disegno a penna appartenente al Museo del Louvre (1). Chè anzi vuolsi notare che il disegno già *ab antico* ebbe a servire da esemplare ad una delle più rinomate stampe di Marcantonio Raimondi. Problematica rimane sempre la significazione del soggetto rappresentatovi, non potendosi ritenere ammissibile il titolo di Trionfo d'Amore

anzi in un suo articolo nella *Zeitschrift für bildende Kunst* (agosto 1890) intitolato: *Die Zeichnungen der Decke der Stanza d'Eliodoro*, viene alla conclusione, che Raffaello, allorchè fu chiamato a dipingere le *Stanze*, avesse voluto lasciare intatto tale lavoro del Peruzzi non altrimenti di quello che aveva fatto colla volta della Stanza dell'Incendio dipinta dal Perugino. Ora lasciando da parte le argomentazioni ch'egli trae dall'esame di alcuni disegni che hanno relazioni con quelle composizioni, è troppo chiaro per fermarcisi l'anacronismo in che l'erudito scrittore cade ammettendo che le composizioni medesime si debbano creder eseguite non più tardi degli anni 1508 e 9, laddove esse a differenza della parte puramente decorativa, ch'è improntata dall'influenza del Sodoma, accennano ad uno stile del tutto raffaellesco di età ben più avanzata.

(1) Nel Catalogo dei disegni del Louvre di F. Reiset porta il n. 437, in quello delle fotografie della stessa raccolta, fatte da A. Braun il n. 363.

adottato dal catalogo del Louvre. Certamente vi si deve ravvisare un argomento simbolico, ma nell'incertezza ci caveremo d'impaccio riportando l'interpretazione proposta da Adamo Bartsch nella sua opera intitolata *le Peintre graveur,* la quale rimane sempre una vera enciclopedia scientifica per quanto concerne l'arte dell'incisione, non ostante che gli studii più recenti ne abbiano in molte parti compito e rettificato il contenuto. Egli dunque nel volume XIV che tratta di Marcantonio, a pagina 173 descrive l'opera indicata nel modo seguente: « Codesta stampa conosciuta in Italia col nome di *Tito,* rappresenta il trionfo di un imperatore romano. Vi si osserva quasi nel mezzo il Genio della città di Roma, espresso mediante una figura di un giovane eroe, il quale ha sotto i piedi degli elmi e degli scudi e s'appoggia colla mano destra sopra un prigioniero mentre s'avanza la pompa del trionfo ed una donna a destra nella stampa prepara una corona d'alloro pel vincitore. Questa incisione che viene chiamata da taluno il *Trionfo di Marco Aurelio* pare non possa convenire a siffatto imperatore. La rappresentazione di una provincia soggetta, la quale vedesi portata a sinistra, nel fondo, è tanto affine a quanto vedesi nelle medaglie coniate in occasione del trionfo di Tito e di Vespasiano, che deve tenersi per certo essersi voluto con questo soggetto ritrarre il trionfo decretato a Roma dopo la conquista della Giudea. Questa stampa è una delle più rare di Marcantonio; si crede ch'egli l'abbia tratta da un disegno di Andrea Mantegna. »

A quanto s'intende da questa descrizione del Bartsch egli non ebbe contezza del foglio a penna già appartenente al raccoglitore Jabach, indi al museo del Louvre,

che vuolsi ritenere appunto l'esemplare di cui si servì Marcantonio per la sua stampa. Oggi sarebbe un povero critico quello che volesse confermarlo per opera della mano del Mantegna (1). Nel Catalogo del signor Reiset è collocato fra gl'ignoti, soggiungendovisi poi, che questo disegno potrebbe essere del Francia, di Lorenzo Costa e perfino di Pellegrino da S. Daniele. Si accostarono maggiormente al vero coloro che credettero ravvisarvi la mano del Sodoma, in quanto la sua influenza vi si fa sentire palesemente (2). Se non che è indubitato che le sue figure sono sempre più tondeggianti e più piene nelle forme, più sciolte ne' movimenti, e di una grazia più spontanea ne' tipi, senza parlare del modo più facile e più largo di condurre i tratti, che ci è noto in tutti i disegni del Sodoma. — Quanto al foglio del Louvre suindicato è da congetturare che il modo minuto ed accurato con cui è condotto fosse motivato dall'intento di farlo servire direttamente da modello all'incisore. Comunque sia i tratti caratteristici dell'autore vi appariscono così corrispondenti a quelli che si avvertono nelle pitture di S. Onofrio, che chiunque si mettesse a fare il confronto non potrebbe fare a meno di riconoscervi la mano dello stesso artista, ancorchè i soggetti (sacri gli uni, profano l'altro) non abbiano nulla di comune fra loro. Infatti certa particolare esilità e deficiente conformazione delle membra umane, in ispecie delle gambe e

(1) Il Selvatico nel suo commentario alla vita di Andrea Mantegna lo cita fra i disegni attribuiti a lui qualificandolo per un *Trionfo d'amore*, ma dubita che sia di lui, perchè vi trova uno stile più largo del mantegnesco. (Vasari, ed. Sansoni. T. IV, p. 433).

(2) Vi allude infatti il Tauzia nel suo Catalogo del 1888 a p. 12.

delle braccia, dalle linee e dalle forme rammentanti direttamente quelle delle consuete figure del Pinturicchio, certi atteggiamenti alquanto rigidi e stentati, il modo col quale è trattato l'andamento dei panni, in fine il genere delle fisionomie, per toccare solo delle cose essenziali, vi sono tanto identici, da non poter lasciare alcun dubbio che il *Trionfo di Tito* accennato sia propriamente una creazione di Baldassare Peruzzi (1).

Quanto alle relazioni sue con altri incisori, nulla ci consta di preciso; merita tuttavia di essere notato il fatto che un altro suo disegno, rappresentante Ercole che caccia l'Invidia dal tempio delle Muse fu inciso da artefici di lui contemporanei. L'uno è Ugo da Carpi, che tradusse maestrevolmente quella composizione in una stampa a chiaroscuro, dove trovansi incise da un lato le lettere BAL. SEN. dall'altro PER UGO, l'altro il maestro del *dado,* così chiamato per tale contrassegno (generalmente munito dell'iniziale B) del quale si servì come monograma (2). Ne parla il Vasari (T. 5, p. 422) soggiungendo nella vita Ugo da Carpi: « Dopo lui Baldassare Peruzzi, pittore sanese, fece di chiaro scuro simile una carta d'Ercole che caccia l'Avarizia, carica di vasi d'oro e d'argento, dal monte di Parnaso; dove sono le Muse in diverse belle attitudini, che fu bellissima. » Espressione non del tutto esatta, perchè darebbe a credere il Peruzzi essere stato l'autore della stampa a chiaroscuro, mentre esso, come abbiamo osservato non fece che il disegno, del quale in seguito si servirono i due incisori sunnominati. Per quanto del disegno

(1) Come tale lo adduce pure a p. 229 il Lermolieff nel citato suo libro.
(2) Vedi *Bartsch*, vol. XII, p. 133 e vol. XV, p. 195.

non si abbia contezza altrimenti, pure da quanto apparisce nelle interpretazioni degl'incisori s'intende che doveva appartenere ad un'epoca di maggiore sviluppo dell'artista inventore che non il disegno del Trionfo di Tito.

Ben s'accordano invece con quest'ultimo nella stessa raccolta del Louvre due altri fogli di minori dimensioni, egualmente tratteggiati colla penna. Rappresenta l'uno una figura ignuda, ritta in piedi, intesa a rappresentare un Ermafrodito, cui si vien accostando un Fauno a destra, mentre a sinistra sul suolo vedesi un trofeo d'armi. È un disegno che tanto per il procedimento tecnico col quale sono condotti i tratti di penna, quanto per la struttura delle forme, in ispecie delle gambe esili e ricurve, porge sensibili attinenze col Pinturicchio. Simili indizii si hanno nell'altro disegno, di ricca composizione con figure di uomini, di donne e di fanciulli in varii gruppi e a diverse distanze, alludenti certamente a un soggetto mitologico o allegorico, reso vieppiù attraente da una specie di arco di trionfo a rialzo di due piani e da un colonnato nel fondo. I singoli motivi vi sono resi con molta ingenuità, benchè in ogni parte si riveli la mano di un disegnatore impacciato, lontano tuttora dal suo pieno sviluppo (1).

La propensione del nostro autore allo studio e alla riproduzione dei soggetti storici, interpretati secondo lo stile e gli ammaestramenti del Pinturicchio e del Sodoma, come nei disegni accennati di sopra e nei chia-

(1) Il Tauzia nel suo Catalogo supplementare pei disegni esposti al Louvre, dell'anno 1888, giustamente costata in detto disegno (n. 1967) la mano medesima di quello del *Trionfo di Tito*, attribuendo però entrambi i fogli al Sodoma, essendogli mancata probabilmente l'opportunità di avvertire il nesso che corre fra il Bazzi e il Peruzzi.

roscuri della vôlta nella Camera vaticana trovò inoltre largo campo ad espandersi in alcune sale del palazzo dei Conservatori in Campidoglio. V'ha di che maravigliarsi non siano state rammentate dal Vasari, tanto più ch'egli allude ad altro lavoro di carattere più effimero dallo stesso Peruzzi operatovi, là dove racconta che « nell'ornatissimo apparato che fece il popolo romano in Campidoglio, quando fu dato il bastone di Santa Chiesa al duca Giuliano de' Medici, di sei storie di pittura che furono fatte da sei diversi eccellenti pittori, quella che fu di mano di Baldassare, alta sette canne e larga tre e mezzo, nella quale era quando Giulia Tarpea fa tradimento a' Romani, fu, senza dubbio alcuno giudicata la migliore. » Ora se le pitture fatte per l'appunto verso il 1514 sono scomparse, lo stesso non è a dirsi rispetto a quelle pur troppo barbaramente sciupate e ripassate da audace ristauro, che coprono le pareti di due sale, nell'ambito di quelle rese accessibili ai visitatori delle raccolte capitoline, note l'una colla denominazione di *Sala delle guerre puniche,* l'altra di *Sala dei fasti,* in grazia dei soggetti quivi rappresentati. Giudicando dalle manifeste imperfezioni delle forme e dalla mancanza di scioltezza voglionsi ritenere eseguite sicuramente alcuni anni prima. — La sala più importante sarebbe la prima, sulle quattro pareti della quale, vedonsi interpretati altrettanti argomenti allusivi alla lotta fra Roma e Cartagine. Vi apparisce il lavoro di un uomo assai studioso delle antichità romane, per quanto concerne il vestiario e gli attrezzi da guerra. Le composizioni presentano spesso quell'affollamento di figure che si osserva anche maggiormente nel già citato disegno del Louvre. Sono

in gran parte poco corrette nel disegno e lunghe alquanto, nel modo già notato anteriormente. Che se vi si volessero partitamente indicare tutti i tratti caratteristici, sia nei tipi fisionomici, sia nel modo di rappresentare gli edifici ed i paesaggi, che ci richiamano sempre un che di mezzo fra il Pinturicchio e il Sodoma, si moltiplicherebbero i più validi argomenti per giungere alla conclusione circa il vero autore dell'opera. L'aspetto della quale ci suggerisce la considerazione, che, mentre il Peruzzi va certamente debitore della sua più bella fama alla sua qualità di architetto, egli non si astenne dall'aspirare a quella di pittore, nella quale arte nondimeno conviene riconoscere ch'egli riescì non tanto nelle composizioni di libera mano e di originale fantasia quanto nei lavori di decorazione subordinati ai concetti architettonici. Nullameno è stato forse troppo dimenticato che Baldassare si applicò alla pittura storica, e a tale circostanza si vorrà attribuire la causa dell'essersi fin qui posto in dimenticanza il vero autore delle pitture qui rammentate. Non si saprebbe quindi spiegare con quale fondamento per deliberazione del municipio romano nel 1860 siasi ricorso al nome del perugino Benedetto Bonfigli, per indicarlo quale autore della decorazione pittorica nella sala delle guerre puniche, con apposita epigrafe. Non v'ha dubbio che chiunque abbia conoscenza del fare di codesto pittore, (mediocre in vero nell'arte sua, come si scorge nei suoi freschi del palazzo pubblico a Perugia e nelle sue tavole conservate ora nella interessante Pinacoteca pubblica di quella città) non potrà in alcun modo accettare siffatto battesimo in Campidoglio. Se non che la cosa non deve recare gran meraviglia quando si pensi che

Roma è ricca non solo di belle fontane, ma ben anche di lapidi, quali più e quali meno sensate. E il Campidoglio in ispecie, basterebbe e darne la conferma.

Per quanto spetta intanto al nostro soggetto, avvi da rammentare qui un altra epigrafe, la quale si trova nella sala denominata de' Fasti Capitolini nello stesso palazzo. Essa allude, fra l'altre cose, agli avanzi di dipinti murali, visibili in quella sala, nei quali chiunque vi ponga mente facilmente riscontrerà uno stile all'intutto simile a quello che si vede nella Sala delle guerre puniche. Ma gli uomini che stavano a capo dell'amministrazione municipale del 1865 avendo fatto rinnovare l'ambiente (certo non con profitto dell'aspetto originale di quelle povere pitture) vollero tramandare la memoria del fatto, per mezzo della lapide accennata, indicando senz'altro come autore di dette pitture Alessandro Botticelli, non pensando certamente che nella città medesima, cioè nella Cappella Sistina in Vaticano vengono mirati sempre dagl'intelligenti tre grandi freschi del Botticelli, i quali possono agevolmente infliggere una smentita solenne a quanto essi vollero inciso nel marmo. — Quanto alle pitture stesse si può credere che in origine rivestissero tutte le pareti della Sala dei fasti e che rappresentassero i trionfi dei sette re di Roma. Forse ebbe a vederle intatte uno scrittore del XVI secolo, Andrea Fulvio, del quale esiste un libro stampato nel 1545, intitolato *de Urbis Antiquitatibus,* dove descrivendo le cose contenute nel palazzo dei Conservatori, parla anche di certe pitture murali nei termini seguenti: « *(Est) in parietibus recens pictura ubi septem Regum Ro. triumphalia gesta et triumphalium Virorum eminentissimi Triumphi.* A sifatta spiegazione

infatti non disdicono le quattro storie o, a meglio dire, frammenti di storie che vediamo tuttora nella sala dei fasti.

Il tempo cui spettano i dipinti indicati, si può desumere, se non altro, approssimativamente dalla ricorrenza dello stemma dei Della Rovere, accompagnato dal triregno, nel cornicione che si stende sotto il soffitto, il quale ci riporta indubbiamente agli anni del papato di Giulio II, dal 1503 al 1513.

Una bell' opera di decorazione appartenente allo stesso volger di anni è quella che vedesi sulle volte di una cappella sotterranea nella remota chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. È un lavoro di mosaico a fondo d'oro, ordinato, come è noto, dal cardinale Bernardino Carvajal, e pel quale il Peruzzi ebbe a fornire i disegni. Vi si manifesta un gusto eletto nella divisione degli spazii; dove si osserva nel mezzo la figura del Redentore, nei quattro ovali laterali i quattro Evangelisti; in quattro riparti minori frapposti ai sovraindicati alcuni episodi attinenti alla leggenda della Invenzione della Croce; sotto gli archi quattro figure di santi, fra i quali si nota sant' Elena, e a' piè della medesima inginocchiato il cardinale Carvajal. Una vaga ornamentazione, infine, serve di congiunzione armonica fra le diverse parti trattate a figure e dà rilievo alla classica eleganza dell' insieme. — I mosaici dovevano essere finiti nel 1509, come fu già avvertito dagli annotatori delle ultime edizioni del Vasari, dappoichè li nomina l'Albertini nel suo opuscolo: *De mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ.*

Di maggiore importanza è l'argomento della parte che spetta al Peruzzi nella nobilissima creazione arti-

stica della villa di Agostino Chigi, nota sotto il nome della Farnesina. E la prima domanda che si affaccia oggidì si è quella di sapere s'egli vada considerato come semplice decoratore di una parte della villa o anche quale architetto costruttore della medesima. Intorno a questa ultima circostanza, a vero dire, non erasi manifestato quasi alcun dubbio fino a pochi anni or sono, allorchè sorse l'egregio architetto barone Enrico di Geymüller, coll'assunto di dimostrare che la costruzione della nota villa del Chigi, sia da attribuirsi a Raffaello Sanzio anzi che al Peruzzi. Senza dilungarci qui nell'argomento che ci scosterebbe troppo dal nostro intento, noi rimandiamo chiunque desideri addentrarvisi alla suntuosa ed artistica pubblicazione del sullodato architetto, dove esso è ampiamente trattato (1). Non possiamo esimerci tuttavia dall'osservare, che le ragioni, di loro natura essenzialmente critiche, dal medesimo allegate, non paiono aver trovato un consenso esteso fra le persone competenti, laddove all'attestazione del Vasari in favore del Peruzzi, checchè si voglia rilevare in contrario, non può essere negata una importanza decisiva, tale da far traboccare la bilancia dal lato della opinione tradizionale. Il noto passo del Vasari è quello dove, dopo aver raccontato che il Peruzzi dipinse la facciata della casa di Ulisse da Fano, *nella quale le storie che egli vi fece d'Ulisse gli diedero nome e fama grandissima*, soggiunge che *molto più gliene diede il modello del palazzo d'Agostino Ghigi,*

(1) Vedi Enrico de Geymüller: *Rafaello Sanzio studiato come architetto, con l'aiuto di nuovi documenti.* Edizione di trecento esemplari, in grande formato, corredata di 8 tavole e 70 illustrazioni dagli originali o da' ristauri. Milano, Ulrico Hoepli editore, 1884.

condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato. L'interpretazione di questo passo nel senso generalmente accolto, che Baldassare vogliasi ritenere propriamente l'architetto costruttore di quel palazzo, se non altro ha l'interesse speciale per noi di risolvere il quesito intorno al tempo approssimativo in cui il nostro artista ebbe ad associare la sua pratica di architetto a quella esercitata fino dagli anni più giovanili nell'arte della pittura. Ch'egli daltronde già da qualche anno fosse applicato allo studio dell'architettura lo dimostra la circostanza dal Geymüller stesso avvertita nei suoi *Projets primitifs pour St. Pierre a Rome,* dove egli potè provare (1) che fin dagli anni 1505-1506 il Peruzzi *fu uno dei principali disegnatori di Bramante nello studio dei progetti per S. Pietro, ed inoltre che, ad eccezione di uno o due, i numerosi disegni di Baldassare per questa fabbrica, conservati nella raccolta degli Uffizi, furono fatti per Bramante.* E soggiunge: *Dinotano già grandissima pratica in siffatti lavori.*

Una considerazione di ordine generale al postutto, che ci viene suggerita da sifatte rivelazioni, si è quella che nei bei tempi dell'arte non era consueta quella suddivisione dei suoi diversi rami, che è divenuta quasi abituale oggidì, e che i cultori della medesima erano veramente artisti in tutta l'estensione della parola, vale a dire dotati di omogenee disposizioni per le più svariate applicazioni dell'arte medesima. Per quanto si voglia ammettere, adunque, che il Peruzzi abbia preso in mano la matita e il pennello prima che

(1) Pag. 157 e seg.

il compasso, l'argomento in sè stesso non è di gran momento, quando si ponga mente al fatto, che nel complesso delle sue produzioni artistiche, apparisce la versatilità del suo ingegno con tutta la squisitezza propria del secol d'oro della nostra Rinascenza.

Comunque sia, ritenuto che nel 1509, come è generalmente ammesso, egli avesse incominciato a dar mano alla edificazione della dimora privilegiata del suo ricco concittadino, non più tardi del 1511 egli deve essersi applicato a decorare col pennello le volte di quella loggia peregrina, divenuta celebre di poi per l'affresco del Trionfo di Galatea, eseguitovi da Rafaello. Tant' è vero che in quell'anno già troviamo fatto allusione a quelle pitture nel poemetto latino intitolato: *De viridario Augustini Ghigi patritii Senensis, libellus Galli Egidii Romani poe. laur.* I termini generici coi quali la decorazione vi è accennata, dà luogo ad argomentare, che il lavoro fosse tuttora in via di esecuzione (1). — Più specificamente invece allude un anno più tardi alle pitture già eseguite il poeta Biagio Palladio in altra descrizione della villa, dedicata ad Agostino Chigi (2).

I soggetti accennati ne' suoi versi sono quelli ese-

(1) Ecco il passo che vi si riferisce:

Sed geminis (quales toto neque habentur in orbe
Ingeniis hominum fieri neque posse putantur)
Porticibus fulget domus; atque harum altera in ortum
Opposita est: solemque invitat matutinum:
Altera quam rapido servat crinitus ab æstu
Flatibus objectam Boreæ spirantis Apollo;
Verum ambas variis ornat pictura figuris
Quales Roma habuit numquam.

(2) *Suburbanum Augustini Ghisii opus per Blasium Palladium impressum Romæ per Jacobum Mazochium Romanæ Accademiæ biblio-*

guiti parte da Fra Sebastiano dal Piombo, parte dal Peruzzi. Quest'ultimo, come è noto, dipinse la parte piana della volta e i circostanti pennacchi, laddove il primo si applicò alla decorazione delle sottoposte lunette, astrazion fatta di una sola, come si vedrà più avanti. Le due composizioni centrali, dove sono rappresentati da un lato gli episodi spettanti ai miti di Perseo e di Medusa, e dall'altro Diana nel carro tirato da due tori, contrariamente a quanto viene asserito dal Vasari e alla evidenza dei dipinti stessi, vengono attribuite volgarmente a Daniele da Volterra; laddove tutto vi si accorda come lavoro di un medesimo artista, fornito di quelle doti di purezza e di castigatezza di stile che invano si ricercherebbero in un seguace di Michelangelo.

Il riguardo alla divisione degli spazii, lo studio del bello plastico nelle figure, in particolare nei nudi, e nello stesso tempo una candida freschezza di concetti, che si manifesta in quelle graziose figure tratte dalla mitologia sono particolari che qualificano propriamente il gusto e le disposizioni del gentile artista senese. Vi si può bensì notare come difettoso un certo stento nella esecuzione, certe durezze nel modellato delle figure, le quali si rendono vieppiù sensibili per

polam anno salutis MDXII. Rispetto alla loggia suindicata così si esprime:

> *Cedat opus merito verum;*
> *Heic Iuno ut veris vehitur pavonibus; extat*
> *Heic Venus orta mari, et concha sub sidera fertur;*
> *Heic Boreas raptam ferus avehit Orithyam;*
> *Heic Pandioniœ reserant arcana Sorores.*
> *Denique quas Ovidii versus pinxere, repinxit*
> *Pictor, et œquavit Pelignos arte colores.*
> *Tam fœlix pictor vate ut pictore poeta.*

FOTOT.P. A. DEMARCHI - MILANO

B. PERUZZI: TESTA A CHIARO SCURO - ROMA - FARNESINA.

la vicinanza immediata di un capolavoro tanto meraviglioso per la sua viva spontaneità, quale si è il fresco della Galatea, ma con tutto ciò la volta del Peruzzi presa nell'insieme rimane sempre un'opera di decorazione delle più squisitamente deliziose.

Nè ad altri se non a lui stesso si vorrà assegnare in ultima analisi la esecuzione della testa colossale trattata a chiaroscuro, posta in una delle lunette della volta accanto a quelle dipinte da Fra Sebastiano, e che la tradizione assegna a Michelangelo, forse in grazia della sua imponente proporzione più che per altro motivo. (V. Tav. XIV). La maniera di Baldassare in vero ben vi si riconosce nel modo di accennare le fattezze del volto, che sembrano ritratte da un esemplare plastico, dove il movimento della bocca, delle narici, delle sopraciglia si presentano condotte con quella castigatezza di linee, nobilmente arcuate, che si può riscontrare agevolmente anche nelle altre sue figure della sala medesima (1).

(1) Non sapremmo quindi consentire nell'opinione espressa dal signor Cavalcaselle, tendente a conciliarsi con quella che è portata dalla volgare tradizione. Egli infatti dopo avere ammessa la possibilità che Michelangelo visitando Sebastiano nel palazzo del Chigi vi avesse disegnato la testa colossale, crede però di constatare nella esecuzione il modo di trattare di Sebastiano, *come se egli avesse tentato di combinare la larghezza del tocco giorgionesco colla proporzione colossale e col meccanismo dell'azione, famigliare a Michelangelo*. (V. *History of Painting in North Italy*. V. II, p. 318). L'autore potrebbe bensì vantare in favore della sua opinione un passo dei Commentarii della famiglia Chigi, scritta da Fabio Chigi (più tardi Alessandro VII) nel 1618, dove la testa colossale viene indicata quale opera di Sebastiano. Senonchè noi crediamo che quella indicazione sia fondata piuttosto sul fatto che il pittore veneto ebbe ad eseguire quivi le altre lunette, che sopra un giudizio diretto dell'opera stessa. — Vedi in proposito la monografia di G. Cugnoni nell'Archivio della Società Romana di Storia patria, vol. II, anno 1879. Quivi, a pag. 64, Fabio, dopo aver notato che Sebastiano dipinse Polifemo sopra una porta della loggia della Galatea, soggiunge... *ac praeterea grande viri caput in anguli lunula.*

Un'altra decorazione pittorica del Peruzzi nella Farnesina, difficilmente accessibile ai visitatori in genere, si è quella che ricorre lungo un fregio che si stende sotto un classico soffitto di una sala situata a piano terreno parimenti, ma esposta dal lato della Lungara. Vi è rappresentata in piccole figure una sequela di episodii tolti dalla mitologia classica (1). Mentre ci accordiamo col Cavalcaselle là dove egli rileva il merito di questa serie graziosa e bene distribuita, resa con efficacia fantastica assai piacevole a rimirarsi, ci è giocoforza di nuovo fare qualche riserva in quanto egli vi scorge l'*opera di un uomo che ha studiato Rafaello e Michelangelo senza abbandonare la sua propria originalità, resa vieppiù eletta dal contatto coi grandi contemporanei*. Se non andiamo errati noi crediamo invece che quest'opera, forse la prima da lui condotta col pennello nel nuovo palazzo alla Lungara, appartenga ad una fase della sua pratica artistica, nella quale l'influenza di Rafaello e di Michelangelo non è per anco penetrata nell'animo suo, ad una fase più ingenua bensì, nella quale egli dovette aver seguito più che altro gli esempi del suo concittadino per elezione se non per nascita, il Sodoma. Il Peruzzi, come altrove, non vi raggiunge la scioltezza di mano di lui, ma vi spiega una certa sveltezza garbata di forme, vi presenta dei tipi e delle composizioni che ci rammentano

(1) Il Cavalcaselle non trascura di citarle partitamente. Sono, come egli ben dice, copiose illustrazioni della *favole di Ercole*, il *Ratto d'Europa*, *Danae colla pioggia d'oro*, *Diana che trasforma Atteone*, *la morte di quest'ultimo*, *Apollo e Mida cogli orecchi d'asino*, *Apollo e Marsia*, *Venere e Cupido*, *Giuochi di fanciulli e di tritoni*, *Deità fluviali*, *Sileno*, *Un satiro che sorprende Venere dormiente*, *La caccia di Meleagro*, *Endimione*. V. *History of Painting in Italy*. V. III, p. 392.

vivamente il sullodato artista e che riescono assai piacenti, massime nelle piccole proporzioni del fregio.

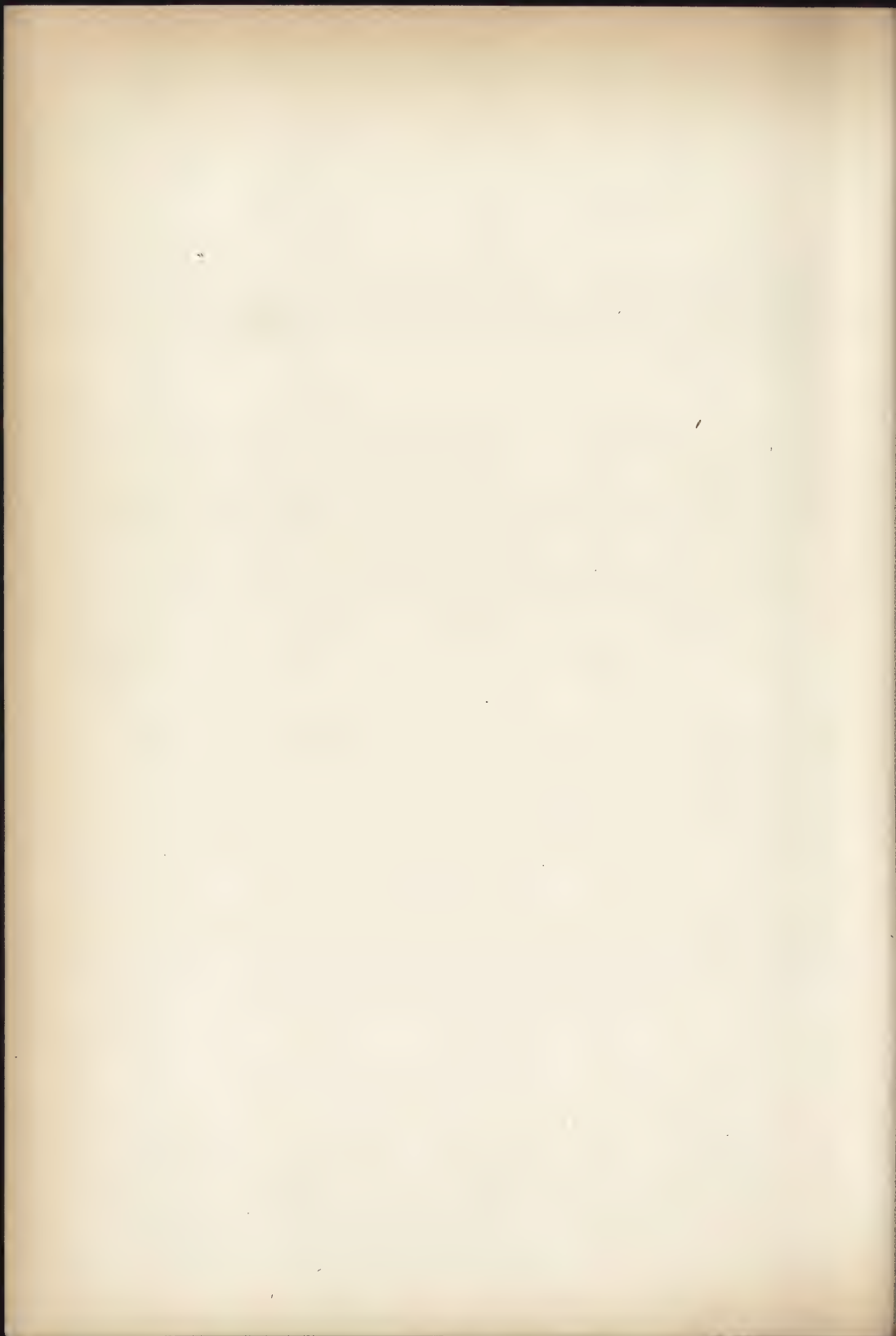
Il confronto fra le rappresentazioni indicate e quelle di una serie di tavolette del Sodoma, già possedute dal defunto direttore del Louvre, il visconte de Tauzia, contenenti pure dei soggetti mitologici, potrebbe servire d'opportuna conferma nel rilevare le somiglianze e le differenze che corrono fra i due artisti, avvalorando inoltre il fatto, che nello scambio di relazioni avvenute nell'esercizio del loro lavorío ideale il Sanese mai sempre fu quello ch'ebbe a subire il fascino del Lombardo, com'è naturale fra due ingegni, dei quali l'uno domina l'altro per forza di iniziativa creatrice e per vivacità di sentimento.

Che le produzioni del primo non ostante sieno state scambiate talvolta con quelle del secondo è cosa che abbiamo cercato di mostrare ad evidenza colle tavole X e XI.

Ma per tornare alla dimora di Agostino Chigi, mentre già da gran tempo si ha da lamentare la perdita delle istorie eseguite di *terretta,* come dice il Vasari, adornanti l'esterno del palazzo, le quali, come si può imaginarsi avranno contribuito in modo assai vantaggioso a legare fra loro le delicate membrature architettoniche dell'edificio, vi rimangono tuttora in essere per quanto rifatti modernamente nella grande sala del piano superiore *i partimenti di colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quella essere maggiore.* È un'opera nella quale, la pittura e l'architettura evidentemente si danno la mano e che potrebbe servire come non ultimo argomento a rafforzare la fede che il Peruzzi abbiasi a ritenere l'architetto del fabbricato stesso.

Solo alcuni anni più tardi crediamo si verifichi la sua trasformazione artistica mediante l' influenza di Rafaello e di Michelangelo, la quale venne a sovrapporsi a quella sempre sensibile del Sodoma. Ce ne persuade l'osservazione degl'interessanti lavori da lui eseguiti nella chiesa della Pace. Quivi ci si presenta in primo luogo la cappella Ponzetti, che non è altro in realtà se non una nicchia d'altare posta sul fianco sinistro entrando in chiesa. Sopra la mensa è rappresentata la Madonna seduta col Bambino ignudo, ritto in piedi sul di Lei ginocchio sinistro, in atto di benedire al devoto, l'arcidiacono Ferrando Ponzetti, che viene presentato da Santa Brigida, come indicano le guide, laddove ci pare di riconoscere in quella figura e nell'abito che indossa il tipo della serafica Santa Caterina di Siena. Le fa riscontro infine la sua omonima, nota colla denominazione di Santa Caterina d'Alessandria, munita dell'attributo consueto della ruota spezzata. (V. tavola XV). Mentre in questa parte, dalla quale emana uno squisito sentimento di grazia e di affetto, si avverte tuttora in modo palese il nesso spirituale che collega il pittore al suo maestro, il Bazzi, in quella che corrisponde al bacino, ossia alla superficie emisferica superiore della nicchia, divisa in belle partizioni, che rammentano in minori proporzioni quelle del coro in Sant'Onofrio, egli mostra di essere stato impressionato anche dalle grandi prove date da Rafaello e da Michelangelo in Vaticano, nelle Stanze e nella Cappella Sistina. Basti osservare le storiette che egli vi eseguì, allusive al Vecchio ed al Nuovo Testamento, che si vedono tuttora, benchè alquanto oscurate, per verificare come egli in parecchie delle me-

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

B. PERUZZI: CAPPELLA PONZETTI - ROMA, ALLA PACE.

desime si sia appropriato tipi, movenze, aggruppamenti, desunti spesso da quei due insigni corifei dell'arte nella Città eterna (1).

Se l'esecuzione di quest'opera va riportata al 1516 (o 17), come indica la data appostavi, quella dell'altro grande dipinto in forma di quadro, posto sotto la cupola e rappresentante la Purificazione di N. D. non deve scostarsi gran fatto da quegli anni medesimi, a giudicare ancora da quel miscuglio di influenze del Sodoma e di Rafaello che si nota nelle sue figure. Queste vi sono studiate con amore, quasi ciascuna per sè, coll'intento di atteggiarle nel modo il più vago, non senza qualche detrimento della spontaneità e della fusione nel complesso della composizione. Il fondo è reso interessante e variato da alcuni edifici di classica architettura, condotti con ottima prospettiva e che accennano nuovamente allo studio dell'antichità condotto con libera interpretazione.

I guasti del tempo e di grossolani ristauri che sono visibili nella cappella Ponzetti pur troppo lo sono vieppiù in codest'altro affresco, orribilmente macchiato e annerito (2).

Nelle gallerie di Roma non pare che esistano opere di pittura del Peruzzi, astrazion fatta da una mezza

(1) Il Cavalcaselle, op. cit. III, p. 395, soggiunge, che nell'aspetto generale dell'opera avvi pure qualche cosa che ci richiama Gaudenzio Ferrari; e che la presenza di questa circostanza in più di uno di questi affreschi potrebbe almeno suggerire il pensiero che il suddetto pittore si fosse trovato a Roma insieme al Peruzzi. Sentenza codesta, basata per avventura sopra un modo di vedere troppo soggettivo dello scrittore e che difficilmente verrà confermata, tanto più da che le prove convincenti di una dimora di Gaudenzio a Roma fanno difetto assolutamente.

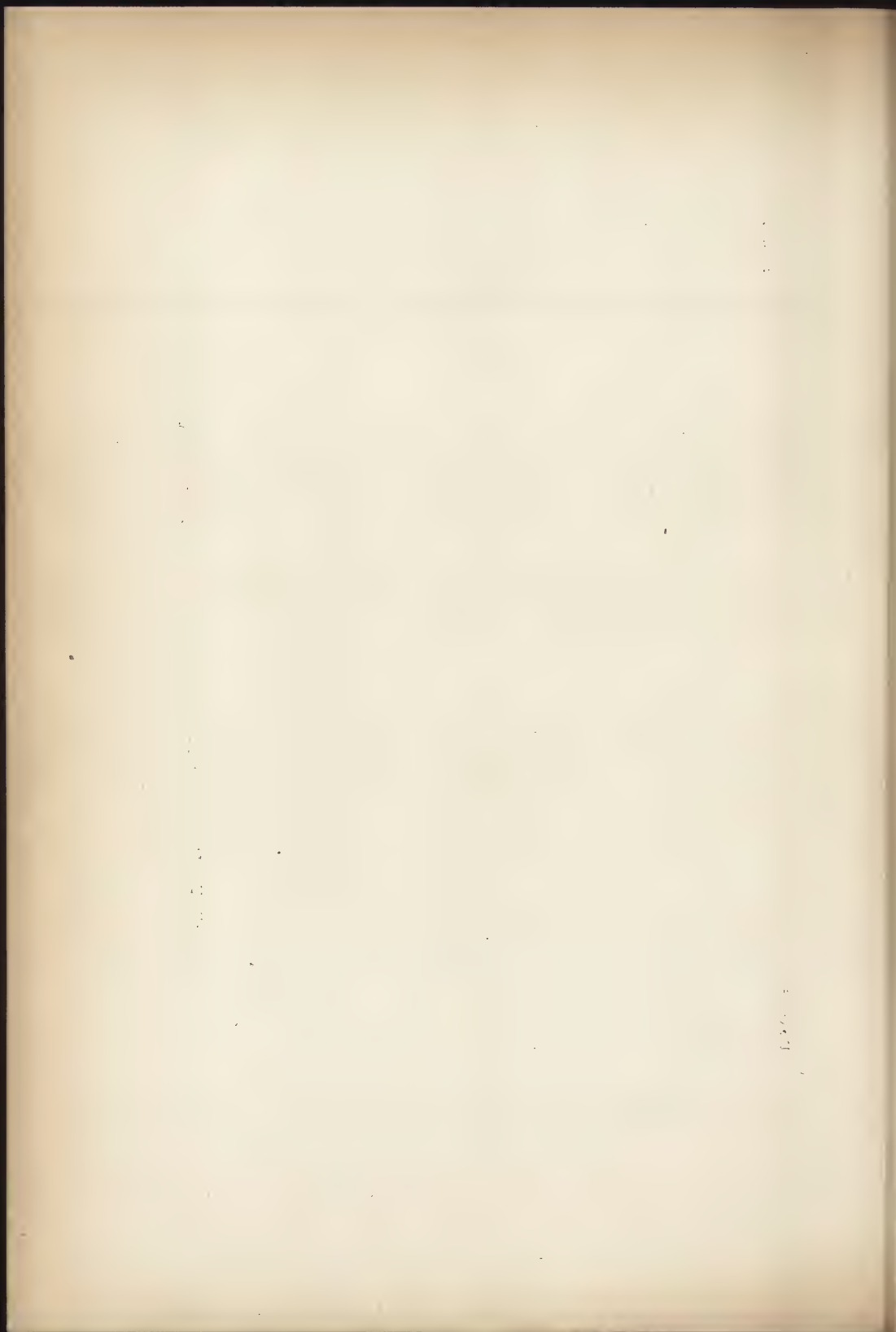
(2) Di entrambe le opere accennate, alla Pace, si hanno fotografie eseguite dalla ditta Alinari di Firenze.

figura dipinta sulla tavola, che in Galleria Borghese porta il nome di Giulio Romano. Vi è raffigurata una Venere ch'esce dal bagno. Il modo con cui vi si vedono trattate le forme, denotante una stretta imitazione dei modelli scultorii, le pieghe del panno che la ricopre in parte e che hanno un non so che di duro e di acuto insieme al colorito freddo che vi domina, richiamano infatti assai più il fare del Peruzzi che non quello di Giulio, non ostante le alterazioni prodotte dal ristauro.

Scarse dovettero essere del resto fin dall'origine le opere di simil genere di mano del nostro artista, dedito, come s'intende, principalmente all'arte decorativa, massimamente ne' suoi anni più provetti, nei quali è da ammettere si fosse rivolto sempre più all'esercizio dell'arte architettonica. Nè voglionsi considerare se non in accordo colla medesima le facciate dipinte a chiaroscuro che il Vasari gli attribuisce, e che dovevano essere molto in uso a Roma a quei tempi, oggidì pur troppo quasi interamente perdute. Così pure ci viene riferito che in più di una occasione egli si fosse prestato ad allestire apparati per feste e per rappresentazioni.

Quello invece di che non troviamo fatto menzione negli scrittori antichi si è, ch'egli avesse fornito esemplari per composizioni d'arazzi. Ora ci è dato di poter asserire che uno dei grandi e celebrati arazzi, tuttora conservati in apposita galleria nel palazzo Vaticano, si ha a ritenere composto secondo un disegno d'invenzione di Baldassare. È precisamente quello nel quale è rappresentato il soggetto dell'Adorazione dei Magi. Il foglio sul quale vedesi eseguita la corrispondente

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

B. PERUZZI: STUDIO P. UN ADORAZ. DE' MAGI - SIGMARINGEN.

composizione trovasi nella raccolta del palazzo principesco di Sigmaringen in Germania, dove è tenuto in grande onore, come opera di Rafaello. È eseguito a penna e bistro e si distingue per la vivacità dei gruppi, che dai due lati vengono accostandosi alla capanna, davanti la quale si presenta la Sacra Famiglia, come vedesi nella Tav. XVI. Nè si vorrà negare che da questa ispirata creazione emani un alito sentitamente rafaellesco. Certamente il disegno rassomiglia a quelli autentici dell'Urbinate assai più di moltissimi altri che gli vengono gratuitamente aggiudicati, ma a chi sia riescito di acquistarsi una famigliarità intima col suo modo di estrinsecare graficamente i suoi pensieri riescirà evidente che non si scorge nel foglio di Sigmaringen se non il riflesso della mente di lui, onde riluce la schiera de' migliori suoi seguaci. Fra i quali vuolsi qui senza dubbio porre il Peruzzi, come già ebbe a rilevare anche il Lermolieff noverando fra le cose sue il disegno accennato, che infatti porta chiaramente la impronta della maniera sua da qualificarsi per rafaellesca (1).

Abbiamo motivo di credere ch' egli abbia trattato più di una volta lo stesso soggetto: cioè una volta durante il suo soggiorno a Bologna nel 1522, dove era stato chiamato per fornire dei disegni per la chiesa di S. Petronio. Il Vasari infatti non meno che lo scrittore contemporaneo Pietro Lamo nella sua guida, chiamata *Graticola,* citano un disegno di chiaro-

(1) Op. cit. p. 442. Nella reale Galleria di Dresda avvi un quadro a piccole figure tratto dallo stesso disegno, astrazion fatta dalle varianti nella struttura della capanna e nello sviluppo del paese. Porta il n. 100 ed è registrato fra i quadri di scuola romana. Fotografato da Braun, n. 81.

scuro coll'argomento accennato che si trovava in casa Bentivoglio. Che codesto disegno sia da identificarsi con quello che si conserva nella Galleria Nazionale di Londra, avvi argomento a crederlo per più ragioni: anzitutto perchè vi si palesano le immediate impressioni riportate da Roma, quali vi potevano essere desunte in epoca prossima alla morte dell'Urbinate. La circostanza poi dell'esservisi firmato l'autore coi termini BAL. SENEN. che vedonsi segnati sopra un frammento di cornicione disegnato a piè del foglio indicano pure un'opera non eseguita in patria. Infine sapendosi che di detto cartone esiste una copia in istampa del bolognese Agostino Caracci, fatta nel 1579 (quando egli avea 22 anni) si ha un indizio di più per ritenere che il disegno fatto pel conte Gio. Batt. Bentivoglio di Bologna sia quello che ora vedesi a Londra. Ben è vero che la composizione non corrisponde precisamente ne' suoi particolari colla descrizione che ne fa il Vasari, il quale vi osserva dei carriaggi, che non trovansi nel disegno, dei casamenti intorno alla capanna la quale vi fa difetto interamente, mentre la Sacra Famiglia vedesi collocata a piè di un grandioso arco in rovina. Senonche è noto ch'egli spesse volte è poco esatto nelle descrizioni dei soggetti.

Comunque sia il cartone della *National Gallery* è un'opera importante, non foss'altro per la esuberanza dei motivi, sia nelle figure, sia nel paesaggio, sia negli accessorii architettonici e di suppellettili attinenti ai doni dei Magi. È come un riassunto delle più svariate manifestazioni dell'arte quali ci appariscono a Roma mercè l'attività spiegata in differenti modi dagli allievi del Sanzio, in ispecie da Polidoro, da Perino e

da Giulio; nella quale prende il sopravvento la tendenza all'effetto spettacoloso, all'esagerato, tanto nell'insieme quanto nei particolari, a scapito per vero dire di quel felice equilibrio di mezzi che suole distinguere le creazioni del maestro.

Sappiamo per testimonianza degli stessi scrittori sovraindicati, che Girolamo da Treviso si servì della invenzione del Peruzzi per farne un quadro grande. Ignorasi tuttavia dove questo si trovi ora, non potendo essere certamente quello che vedesi nella stessa Galleria Nazionale, il quale non è che una copia meschina dal disegno noto (1).

Dai dati biografici intorno al Peruzzi nell'ultima edizione del Vasari si ricava ch'egli stette a Roma la prima volta dai primi del Cinquecento in sino al 1527, fatta eccezione della sua andata a Bologna nel 1522, e viene confermato il racconto delle violenze da lui patite nell'occasione del memorabile sacco di Roma perpetrato dalle truppe imperiali e la conseguente sua partenza da quella città.

Segue quindi un periodo di ben otto anni della vita del nostro artista, nel quale egli fu trattenuto in patria e ricercato pel disimpegno di varii onorevoli incarichi, fra i quali figurano quelli di stimare alcune opere dei pittori Sodoma e Beccafumi.

Quanto a pitture di lui stesso, appartenenti a detto periodo, poco ci rimane da indicare oggidì e la cagione ne va desunta tanto dalla sua precipua occupazione in impegni da architetto, quanto dall'azione deleteria del tempo e dall'incuria dei posteri.

(1) V. il Cat. della Galleria Nazionale di Londra, n. 218.

Fra le pitture tuttora sussistenti voglionsi rammentare quelle della villa di Belcaro a tre miglia da Siena; le quali sarebbero di considerevole importanza per vie meglio determinare il concetto che dobbiamo formarci del nostro artista, dandoci esse novella prova della sua capacità eminente nelle opere di decorazione e della grazia colla quale egli seppe esprimere quei soggetti mitologici, se non fossero sgraziatamente rinnovate da un universale ristauro. Valga ciò in particolar modo delle vôlte della loggia, posta nel giardino, dove sono raffigurati nel modo il più grazioso ed ameno in piccoli comparti altrettanti fatti riferentisi alle divinità del mondo classico. Questi poi vedonsi circondati da una decorazione ad uso pergolato di fogliami con frutti e con animali svariati, nei quali palesemente si scorge l'imitazione di quanto fu esemplarmente ideato ed eseguito da Giov. da Udine nelle famose sue Loggie Vaticane. (1) Meglio conservato relativamente ma impallidito per eccessiva pulitura, è un quadro rappresentante il Giudizio di Paride, decorante la vôlta dell'atrio della stessa villa. Similmente dipinse di chiaroscuro lungo i muri della cappella gli ornati, e di colore i quattro Evangelisti e il Martirio di alcuni Santi; nel centro del coro la Madonna col Bambino. Nel mezzo della vôlta nella parte anteriore ci si presenta entro un tondo l'arme dei Turamini, gli antichi proprietarii della villa, contenente una mezzaluna e una stella, circondata da putti in iscorcio che guardano giù, in modo analogo come quelli del Sodoma nel centro della vôlta della Camera della Segna-

(1) Il fotografo de Roche di Siena ha eseguito recentemente alcune buone riproduzioni dalle vôlte della loggia di Belcaro.

tura in Vaticano. Negli ornati sul listello della tribuna, come veniamo a sapere per cortese comunicazione fattane dal presente proprietario della villa il nob. sig. Celso Camajori, trovaronsi dipinte due piccole cartelle, una alla destra l'altra alla sinistra dell'altare. Nella prima si leggono le seguenti iniziali C. T. F. (Crescenzio Turamini fece) nella seconda il millesimo 1535. Il carattere dei dipinti indicherebbe da se che sono opere della tarda età del loro autore, le cui forze inventive ed esecutrici vi appariscono alquanto esaurite, astrazion fatta dall'alterazione cagionata dal ristauro, che dovette essere intrapreso negli anni dal 1868 al 1873 in causa dello stato in che era ridotta la cappella male riparata dalle intemperie. Il danno sofferto dalle pitture della loggia invece, tanto più sensibile quanto più avrebbero rivelato il merito del nostro autore, ebbe per causa precipua l'essere stata ricoperta con il bianco di calce per volontà di un'antica proprietaria che aveva trovato quelle piccole figure indecenti per la loro nudità. Venne tolto il bianco, ma i dipinti avevano molto sofferto, tanto che per conoscere che cosa rappresentavano occorreva passarvi sopra un panno inumidito. Furono quindi, come si è accennato, pressochè rifatti con nuovi colori, sì che ormai di originale del Peruzzi non vi rimane altro se non la vaga invenzione ispirata da un complesso di gradite classiche reminiscenze (1).

(1) « Io sono contrarissimo a qualunque sorta di restauro, soggiunge in proposito nella sua lettera informativa il sig. Camajori; ma qui si trattava di conservare il concetto dell'artista e codesto concetto in breve sarebbe andato perduto, qualora fosse stata ritardata la esecuzione del fatale ristauro. » Egli si compiacque inoltre di parteciparmi che il compianto suo padre Giuseppe Camajori, dopo di avere pazien-

Barbara sorte fu pure quella che toccò a tre dipinti da soffitto nell'antico palazzo dei Celsi, oggi de' Pollini in Siena presso la chiesa del Carmine. Che Baldassare abbia avuto mano a lavori per quel palazzo di cui è ritenuto l'architetto, apparirebbe già dallo stile del nobile cornicione che lo incorona esteriormente, dove si ravvisano manifeste analogie di proporzioni e di motivi con quello della Farnesina. Sgraziatamente i dipinti, che si possono vedere in tre ambienti del piano nobile, sono malmenati e svisati da rozzissimo ristauro, sicchè vi s'indovinano più di quel che si vedano ormai i suoi tipi dalle fattezze regolari e massime il suo modo di piegare un po' monotono e a pieghe minute ed allungate. — Il soggetto del soffitto maggiore è tolto dalla Storia Romana e rappresenta Scipione Africano nell' atto che restituisce il denaro del riscatto di una schiava ai

temente rovistato tutti gli archivi e biblioteche senesi, aveva scritto una storia molto accurata del Castello di Belcaro (inedita). L'antichissimo fortilizio di Belcaro vi è nominato fino dal 1199, come proprietà de' Marescotti. Passato da una in altra famiglia, ebbe a soffrire varie vicende e più volte fu diroccato. Quanto a un disegno di B. Peruzzi a cui allude è certamente quello che viene citato nell'*Indice geografico-analitico dei disegni di architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze,* compilato dal conservatore dei disegni e delle stampe sig. Nerino Ferri e pubblicato per cura del Ministero della pubblica istruzione nel 1885 in Roma, dove a pag. 212 è citato come « progetto in pianta pel Castello di Belcaro presso Siena (disegno 346.) » Lo fece, come seguita il sig. Camajori, per commissione di Crescenzio Turamini. I lavori furono dal Peruzzi iniziati, ma non condotti a termine a quanto pare. Più tardi la guerra mossa da Cosimo de' Medici nel 1554 contro la Repubblica senese fa la nuova causa della sospensione dei lavori. Nella Storia succitata si leggono le peripezie e i danni sofferti dal Castello per causa di quella guerra. Le opere di architettura del Peruzzi che presentemente esistono a Belcaro sono le seguenti: L'interno scompartimento del palazzo, il muro di divisione fra il piazzale e il giardino.

parenti della medesima acciò le serva di dote ne' suoi sponsali. Il secondo è quello dell'Adorazione de' Magi, giunti col seguito in presenza del Bambino Gesù. Il terzo la Lapidazione dei vecchioni, seduttori della casta Susanna.

Finalmente vuolsi pure considerare come opera della sua età matura il fresco, ora assai patito e malconcio, della Sibilla che vaticina ad Ottaviano Augusto la venuta di Gesù Cristo. Pittura che non ostante la celebrità di cui gode è manifesto segno della decadenza di lui rispetto ai suoi anni migliori. Vi si scorge infatti un fare convenzionale ed esagerato che fa pensare quasi ad una male intesa imitazione di Michelangelo; un non so che di teatrale, ch'è il contrapposto di un concetto spontaneo e vivamente sentito.

La data riscontrata nella cappella di Belcaro d'altronde indicherebbe essere le sue ultime opere fatte in patria appunto quelle condotte in detta villa, poichè si sà che nel mese di marzo dello stesso anno 1535 egli era tornato a Roma per attendervi ai lavori della fabbrica di S. Pietro. Ma ormai non gli doveva essere concesso neanche un anno di vita nella Città eterna, poichè l'estremo suo giorno è registrato al 7 di gennaio del 1536. (Vasari T. IV, pag. 606, n. 1).

Come si vede il Peruzzi è un tipo spiccato di quegli artisti, che, vissuti in un'epoca di notevole evoluzione nello sviluppo dell'arte e dotati di un'indole impressionabile, ebbero a passare successivamente per diverse fasi, tanto che, giunti verso il termine della loro carriera, ci si presentano con una fisionomia affatto diversa da quella manifestata al loro esordio; diversità tanto grande in vero quanto è grande il di-

vario che corre fra l'arte ingenua e senza artifici, peculiare del Quattrocento, e quella complessa e ricercata, quale venne ad istrinsecarsi in seguito alla sublime attività spiegata dagli astri maggiori, che dai satelliti volevansi emulare e superare se fosse stato possibile.

L'ARTE ITALIANA

NELLA GALLERIA NAZIONALE DI LONDRA

La civiltà e ad un tempo la potenza dell'oro inglese, come in molte altre cose, così anche nell'intento di raccogliere opere d'arte hanno saputo ottenere, come ognun sa, grandi risultati. Come è legge generale che l'abbondanza e la ricchezza affluiscano vieppiù là dov'è più vivo lo spirito del lavoro e dell'industria, così dovette pur accadere naturalmente che l'assopimento o la decadenza della prosperità materiale e spirituale di altre nazioni tornasse a particolare profitto della inglese anche per ciò che concerne il possesso di rare e preziose opere d'arte. Da buon numero d'anni la Galleria Nazionale di Londra n'è prova ben manifesta, riscontrandosi ormai assai di rado il caso che gli acquisti ai quali essa aspira le vengano contesi da altri Musei. E ciò perchè il governo inglese trovasi nella fortunata circostanza di adottare la massima di non badare a spese, pur di riescire ad accaparrarsi opere che abbiano un elevato ed assoluto valore. La qual cosa se non gli è riescita sempre, pure ha ottenuto l'effetto d'innalzare in breve volgere d'anni la Galleria Nazionale al grado di una delle più scelte raccolte che esistano, almeno nel novero delle recenti senza alcun dubbio.

La cifra rappresentante l'importo complessivo delle

somme impiegate a costituire la Galleria Nazionale, dalla sua fondazione nel 1824 insino all'anno 1876, viene indicata nella prefazione al Catalogo dei quadri stampato nel 1878 ed è di per se stessa assai eloquente. Essa ammontava in allora a Lire st. 356,013; che significa in altri termini un importo di Fr. 8,900,325. Pure considerati gli acquisti fatti e il pregio loro, viene generalmente riconosciuto il governo inglese aver fatto, come si suol dire commercialmente, un eccellente affare. Del resto va notato che la raccolta di quadri quale si presenta oggidì va debitrice di aumenti notevoli ai doni ed ai lasciti di cospicui privati e della casa regnante. Per tal modo vi stanno ormai esposti agli occhi del pubblico non meno di un migliaio di dipinti, dei quali oltre seicento appartengono alle scuole straniere; i rimanenti alla scuola inglese (1). Quest'ul-

(1) Potrà riescire non privo d'interesse, per chi è vago di note statistiche il cenno comparativo del numero dei quadri delle principali Gallerie d'Europa, esposto dal Direttore della Galleria Nazionale, signor Federico Burton in una nota al suo Catalogo della penultima edizione. Se ne deducono i seguenti rapporti di cifre. La Galleria Vaticana in Roma non contiene se non 37 pitture (ma di che qualità in gran parte!); quella del Campidoglio 225. Nella Galleria di Bologna, sonvi 280 quadri circa; nella Pinacoteca di Brera a Milano 503; in quella di Torino 569; in quella di Venezia 688; nel Museo di Napoli 700, esclusi i dipinti antichi di Pompei e d'Ercolano; nella Galleria di Berlino ve ne sono circa 1250, dopo i recenti acquisti; nella Pinacoteca di Monaco ve ne sono circa 1280; nella Galleria di Belvedere a Vienna da 1550, escluse le pitture moderne; nella Galleria imperiale di Pietroburgo 1631, fra cui 327 italiani; nella Galleria degli Uffizii in Firenze, ve ne sono circa 1200; e circa 500 in palazzo Pitti. Ad Amsterdam 336; all'Aja 304. La collezione di Anversa contiene 606 pitture, quella di Bruxelles circa 550, nel museo del Louvre se ne contano più di 1800 (esclusa la collezione Campana), dei quali 543 italiani; nel museo del Prado in Madrid 1833; finalmente nella celebre Galleria di Dresda, circa 2000 pitture (esclusa la collezione dei pastelli).

In fatto di raccolte private, la Galleria Borghese in Roma ch'è la migliore collezione privata in Europa, conta 526 pitture; la Galleria Lichtenstein a Vienna 713; quella del duca di Sutherland 323; la Galleria Bridgewater 318; quella del marchese di Exeter oltre 600.

tima sta segregata dalle altre, come lo richiede il suo carattere affatto speciale e le sue qualità che, come suole accadere con tutte le scuole più recenti, sogliono essere apprezzate assai più dai connazionali che da amatori d'altri paesi.

In noi certamente risvegliano il più vivo interesse le opere delle scuole italiane e gli è di queste che ci è caro intrattenerci brevemente col benigno lettore, rivolgendo la nostra attenzione a quelle che per le loro qualità offrono uno speciale interesse rispetto alla storia dell'arte. Che se non ci sarà dato riscontrarvi una serie all'intutto compita dei nostri antichi autori, ne troveremo nullameno un gran numero di valenti e di rari anche fra noi.

Nella nostra rassegna non trascureremo poi di tener conto delle indicazioni contenute nella ultima edizione del Catalogo, dell'anno 1889, notevolmente migliorato ed accresciuto dal Direttore della Galleria stessa, Sir F. W. Burton.

I.

Scuola toscana.

Rivolgendo lo sguardo a quella scuola la quale (checchè voglian sostenere certi autori spesso preoccupati troppo da sentimenti di vanagloria regionale o municipale), fu l'antesignana e la più elevata fra quante sorsero in Italia; v. a. d. alla scuola toscana, dovremmo prendere in considerazione i più antichi Fiorentini e Senesi, raccolti in due appositi locali. Ma poi che i nomi ivi esposti, di Giotto, di Orcagna, di Gaddi non

ci appariscono abbastanza giustificati dall'aspetto delle opere alle quali sono applicati (1), ci limiteremo a felicitare la Galleria Nazionale inglese di essere riescita ad appropriarsi due o fors'anche tre tavolette del grande Senese Duccio di Buoninsegna. Di questo severo artista vuolsi ritenere, oltre una piccola pala munita di sportelli, una tavoletta rappresentante l'Annunciazione la quale insieme ad altra nella Galleria di Berlino, formante un piccolo trittico colla Natività fra due figure di Profeti, deve aver fatto parte della grande opera illustrante la Vita di Cristo, celebre capolavoro di lui, fatto per l'altar maggiore del duomo di Siena. Che in occasione della ricostruzione dell'altare nel 1506 detta opera fosse levata di là è cosa nota. Così pure, che fino a pochi anni or sono essa vedevasi divisa in più parti in sagrestia e sulle pareti laterali del duomo, mentre ora ha acquistato migliore collocazione nel Museo dell'Opera, attiguo alla cattedrale stessa. Quello ch' s' ignora invece si è come e in qual tempo siano state sottratte le tavolette che vediamo ora ricomparire nelle suddette gallerie estere.

Venendo ai Fiorentini del Quattrocento troviamo rappresentata alla Galleria Nazionale inglese uno degli artisti meno conosciuti, e che contribuì non pertanto efficacemente a quel felice risveglio dell'arte nella via del Rinascimento propriamente detto, quale si verificò in Toscana, nei primi decenni del secolo XV. Intendiamo parlare di Paolo Uccello fiorentino, che ben può dirsi occupare un posto parallelo a quello del Masaccio, negli sforzi diretti allo studio della prospet-

(1) Opere per la massima parte acquistate una trentina d'anni or sono presso i negozianti Lombardi e Baldi di Firenze.

tiva, quando nulla di simile veniva tentato altrove. Se non che, la sorte dei due artisti fu diversa, poichè, il primo, nato sullo scorcio del secolo XIV potè protrarre i suoi giorni di vita oltre gli 80 anni a quanto pare, mentre Masaccio che vide la luce del giorno il 1402, contrariamente a quanto si era creduto fino a pochi anni or sono, non superò l' anno ventisettesimo di sua vita, come risulta dai documenti pubblicati dal sig. Gaetano Milanesi, che li scoprì negli archivi fiorentini.

Scarse come si sa, sono le opere superstiti di P. Uccello, onde è a stimarsi fortunata la Pinacoteca inglese che riescì a far sua nel 1857 una delle quattro tavole con composizioni di battaglie dipinte in origine per la famiglia Bartolini e dal Vasari citate, e che sono disperse presentemente. Infatti oltre a quella di Londra trovasene una agli Uffizi a Firenze, una al Louvre: la quarta come osserva il sig. Reiset nella sua *Visita alla Galleria di Londra* (1) era già presso i negozianti Lombardi e Baldi a Firenze, alquanto danneggiata e non sappiamo dove si trovi ora. È notevole in detti quadri il modo ingegnoso col quale l'autore intese indicare lo sfondo del piano su cui s' incontrano i cavallereschi guerrieri, immaginando sparsi sul suolo una quantità di armature e di lance spezzate, le di cui linee incrociantisi fra loro diventano naturalmente come le misure delle distanze. In quello di Londra è rappresentato come osserva il Catalogo, la battaglia di S. Egidio, dove Carlo Malatesta, signore di Rimini e il suo nipote Galeazzo furono fatti prigionieri da Braccio di Montone nel 1416.

(1) Vedi: *Une visite à la Galerie Nationale de Londres* par M. Reiset — 2e édition — Rapilly Libraire, — 53 bis — Quai des Grands Augustins 1887.

Proveniente egualmente dalla Toscana, e precisamente dalla Badia di S. Domenico sotto Fiesole, è certa tavoletta larga e bassa di altro fra i primitivi ed affatto ingenui quattrocentisti, vale a dire di Fra Giovanni, non a torto conosciuto sotto il nome dell'Angelico. Il soggetto in esso rappresentato col candore del religioso artista, è per così dire un'apoteosi del Redentore, raffigurato risorto dal sepolcro, con una bandiera nella mano, in mezzo ad un coro di angeli musicanti; ai lati grandi turbe di beati e di Santi; in tutto più di 250 figurine, « così belle, osserva il Va-« sari, che paiono esseri propriamente di Paradiso. » Non così teneri ne furono a quanto pare i frati del secolo nostro, dappoichè non si trattennero, una cinquantina d'anni or sono, dal farne oggetto di commercio, staccando la tavola dall'altar maggiore della loro chiesa, dove serviva da predella alla pala sovrapposta. Ne divenne possessore il sig. Valentini console prussiano in Roma; nel 1860 poi un nipote di lui lo vendette alla Galleria Nazionale di Londra, dove non gli manca di certo il numero degli ammiratori. — Difetta invece della sua particolare finezza l'altro quadretto attribuitogli, una Adorazione de' Magi, già appartenente alla raccolta Rosini di Pisa.

Dell'altro frate fiorentino contemporaneo, vale a dire di Fra Filippo Lippi, ingegno peregrino e che contribuì sensibilmente a promuovere il progresso precoce dell'arte fiorentina, troviamo due opere da noverarsi fra le cose sue più squisite e delicate. Hanno la forma di lunette a centinatura depressa e rappresentano l'una il mistero dell'Annunciazione, l'altro una accolta di sei Santi fra i più popolari in Firenze, seduti ai lati di

un settimo Santo, ch'è il protettore speciale della città, S. Giovanni Battista. La loro provenienza d'altronde è delle più cospicue, poichè si trovavano in origine nel Palazzo Riccardi, anticamente de' Medici di Firenze. Di là passarono nelle mani dei fratelli Metzger, negozianti, i quali li vendettero in Inghilterra verso il 1846. Nel 1861 entrarono a fare parte della raccolta nazionale. Sono marcati coll'impresa di Cosimo de' Medici, noto fautore dell'artista. L'impresa è formata come si sa da un anello dal quale escono tre piume. Il dott. Richter ben a ragione nella sua rassegna della Galleria Nazionale esalta il pregio di questi dipinti e dà riprodotto in eliotipia il secondo (1). A differenza dell'Angelico, dalla indole serafica per eccellenza, Fra Filippo sa unire il sacro al profano, il celestiale al terreno con una grazia spontanea, che conferisce alle sue figure un incanto singolare.

Suo immediato scolaro fu quel Francesco Pesellino, noto per le sue tavolette a piccole figure con soggetti leggendari, la maggior parte conservati in Italia. A Londra noi lo troviamo rappresentato da un esemplare di figure grandi, cioè da una tavola di una Trinità, che non ha certamente l'attrattiva delle cose di minori dimensioni. Il Vasari la cita bensì per opera di lui, ma ove si ponga mente che il Pesellino negli ultimi anni di sua vita tenne bottega in compagnia di un altro pittore, Piero di Lorenzo da Prato, apparisce giustificata la congettura, già espressa dal Lermolieff,

(1) Vedi: *Italian Art in the National Gallery, by Jean Paul Richter.* London Sampson Low, ecc. 188 Fleet Street a. 1883 pag. 19. È un bel volume in 4°, corredato di 41 illustrazioni, parte in eliotipia parte in incisione.

che il surriferito quadro sia essenzialmente opera di quest' ultimo non trovandovi egli nè lo spirito nè la fattura del primo (1).

Altre tendenze ed altre aspirazioni sono quelle manifestate dal gruppo di pittori che furono scultori in pari tempo, anzi in primo luogo orefici. Fra questi vuolsi rammentare Antonio Pollajuolo. Di lui la Galleria possiede l' importante quadro del martirio di S. Sebastiano, grande pala tolta dalla cappella Pucci nella chiesa di S. Sebastiano de' Servi in Firenze, benchè, ci affrettiamo a convenirne, sia tutt' altro che un'opera piacente e da contribuire a risvegliare l' entusiasmo che suscita per altre vie l' arte fiorentina dell'epoca. L'atteggiamento del Santo legato all'albero non ci offre linee belle, ha qualcosa di forzato, e negli arcieri che lo circondano si vede troppo palese l' intento di renderli ben espressivi nei loro movimenti. Con tutto ciò vi è del carattere in codesta opera, ed un carattere propriamente individuale in ispecie per quanto concerne il disegno, pel quale ci si rivela l'autore, che è senza dubbio il maggiore dei fratelli, Antonio, più scultore che pittore di sua professione, celebre come tale in grazia de' suoi lavori fatti per l'altare del battistero di Firenze e per i monumenti di Sisto IV, e di Innocenzo VIII in Vaticano. Di lui, come è noto, avvi anche una grande incisione rappresentante un combattimento d'uomini nudi, la quale essendo segnata del suo nome e porgendo un' assoluta somiglianza nel modo di esprimere le forme del corpo umano, serve di piena conferma alla denominazione

(1) Vedi: *Die Galerien Borghese und Doria von I. Lermolieff.* Leipzig Brockhaus 1890, pag. 337.

data all'opera suddetta. D'altronde vuole essere osservato, che mentre il Vasari esplicitamente aggiudica al solo Antonio il grande martirio di S. Sebastiano, viene contradetto dall'Albertini, il quale nel suo *Memoriale,* pubblicato fino dal 1510, l'attribuisce a Piero suo minore fratello. Ora sta il fatto che Piero fosse pittore di professione, come basterebbe a provarlo un quadro segnato del suo nome a San Gemignano. Per un altro verso è pur certo che parecchie pitture furono lavorate in compagnia dai due fratelli, come attesta lo stesso Vasari, laonde se ne ha a dedurre, come ben conchiude Sir Frederic Burton nel suo Catalogo, che in simili casi Antonio fosse quello che forniva il disegno, mentre Piero s'incaricava della esecuzione coi colori. Nel San Sebastiano probabilmente noi vediamo un opera condotta in tal modo; il disegno severo ed accurato del fratello maggiore, lo scultore ed orefice di professione, facilmente vi s'intravede; s'egli abbia avuto parte nel colorirla, e in tal caso fino a qual segno, è un quesito che rimane tuttora aperto (1).

Dove il nuovo Catalogo ha voluto trincerarsi invece dietro un riserbo di una prudenza eccessiva si è nella classificazione generica di *Scuola fiorentina del XV secolo* adottata rispetto a due interessanti tavolette, nelle quali le attinenze con Andrea Verrocchio vengono pur generalmente ravvisate oggidì, benchè atten-

(1) Il Vasari asserisce questa tavola essere stata terminata nel 1475, e soggiunge avere il pittore ritratto nella figura di S. Sebastiano l'immagine di Gino di Lodovico Capponi, mentre il quadro tuttavia gli venne commesso da Antonio Pucci. — Esiste inoltre uno studio dal nudo, a contorno di penna per la figura del Santo, dove anco una volta si verifica come nei disegni apparisca spesso maggiore spontaneità di sentimento che non nelle opere eseguite. (Vedi in proposito la già citata *Collezione di quaranta disegni scelti della raccolta del Senatore G. Morelli*).

tamente esaminate si manifestino troppo deficienti per poter essere aggiudicate al maestro medesimo sì l'una che l'altra. Rappresenta l'una una Madonna dalle ginocchia in su col Bambino in grembo, corteggiato da due angeli. Venne affidata nel 1857 al pittore Giuseppe Molteni in Milano, per l'occorrente ristauro, che gli riescì assai bene. La denominazione di Domenico Ghirlandaio colla quale venne comperata, non che quella di Pesello accolta più tardi non potevano reggere in alcun modo al lume della critica, come non regge neppure quella di Pollajuolo.

Se vuol essere riconosciuto il merito del Dott. Bode, direttore della r. Galleria di Berlino, di avere pel primo indicato a quale indirizzo dell'arte fiorentina appartenga questo delicato quadro di devozione, d'altra parte dobbiamo avvertire non essere egli riescito del pari a delineare rettamente la figura del maestro di Leonardo, laddove fra le svariate opere che vorrebbe rivendicargli gli assegna senz'altro il secondo quadro di che abbiamo ad intrattenerci qui, rappresentante il giovinetto figlio di Tobia guidato dall'angelo Rafaele, dipinto non molto dissimile dal prenominato e al pari di quello improntato di un carattere molto troppo meschino e limitato per accordarsi colle magistrali sue opere, massime di scultura, per la maggior parte conservate a Firenze (1).

Un altro gruppo di opere fiorentine da attirare l'attenzione dell'osservatore nella Galleria Nazionale è quello che trovasi esposto, a vero dire un po' alla rinfusa, sotto i nomi di Botticelli e di Filippino Lippi. Quando si siano prese per punto di partenza le mol-

(1) Vedi: *Italienische Bildhauer der Renaissance.* — Berlin, Spemann 1887, pag. 126.

teplici loro opere autentiche a fresco e in tavola, non che le traccie dei loro primi pensieri conservati nei loro disegni, massime nella ricca raccolta di Firenze, non deve accadere facilmente di confondere fra loro i quadri dell'uno con quelli dell'altro, nè tampoco con quelli dei loro seguaci ed imitatori. Certe tavole in Galleria degli Uffizi, per es., prese a confronto, basterebbero di per se a dimostrare che due belle composizioni, rappresentanti entrambe l'Adorazione dei Magi, vanno tenute per prodotti dell'ingegno del primo e non del secondo come vuolsi dal Catalogo della pinacoteca inglese. È raccolta l'una entro una tavola tonda, l'altra in un quadrilungo, pieni di figure espressive, ma che pur troppo si presentano egualmente intorbidate da men che mediocre ristauro. Un terzo quadro dello stesso soggetto a figure più piccole, con maggior margine di paese, venuto ad aggiungersi agli altri due più recentemente, è pure cosa gustosa, ma che non andrebbe registrata, com'è, sotto il nome del Lippi (N. 1124). Che sia uscito però dalle mani di un condiscepolo di Sandro e di Filippino alla scuola di Fra Filippo apparisce più che probabile, com'è probabile che sia derivato dallo stesso pittore certo episodio della morte di Lucrezia, che figura egualmente fra le opere di Filippino nella sala di *Promoteo* di Galleria Pitti, ben che senza buon fondamento.

Ma dove l'attuale Direzione della Galleria seppe fare un colpo straordinariamente fortunato si fu nell'acquisto di una tela che porta tutta l'impronta del Botticelli (alta quasi 4 piedi e larga poco più di 3), rappresentante la Natività di Nostro Signore. Essa è, ed a ragione, uno degli oggetti che più attirano l'attenzione

degli intelligenti, essendovi manifesto tutto lo spirito ed il brio che qualificano in modo speciale le opere del Botticelli. Va divisa la composizione, ch'è a piccole figure, in tre parti. In quella di mezzo è raffigurata la capanna del Presepio colla Madonna in adorazione del divino Infante, e S. Giuseppe seduto da un canto come in atto di uno che dorma: di dietro i soliti animali; a destra i tre re Magi; a sinistra tre pastori genuflessi in adorazione accompagnati da angeli. Altri tre angeli stanno in ginocchio sul tetto della capanna cantando da un libro tenuto da quello di mezzo. La parte inferiore presenta un fondo a parete rocciosa, davanti alla quale vedonsi tre uomini giovani in lunghe vesti, la fronte inghirlandata, ciascuno in atto di abbracciare un angelo, mentre alcuni esseri diabolici cercano di nascondersi nei crepacci della roccia. Nella parte superiore finalmente i cieli danno campo ad una gloria d'angeli che si danno la mano danzando in giro, pieni d'esultanza. Notevole è la lunga iscrizione in lingua ed in caratteri greci che si legge sopra una striscia grigia in cima al dipinto. In essa l'autore si riferisce al capitolo XI dell'Apocalisse in modo che non riesce ben chiaro, soggiungendo aver egli *Alessandro* eseguito quella pittura alla fine dell'anno 1500, durante i torbidi d'Italia (1). Il soggetto, come osserva giustamente l'autore del Catalogo, è concepito in modo assolutamente mistico e simbolico, e coll'intenzione espressa di alludere agli effetti prodotti sui princìpi del bene e del male colla venuta di

(1) Vedine la interpretazione nel Catalogo del Sig. Burton, pag. 56, e per più ampie spiegazioni si legga il saggio del Professore Sidney Colvin di Cambridge nel *Portfolio*, Febbraio 1871.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

BOTTICELLI: MARTE E VENERE - LONDRA, GALL. NAZIONALE.

Gesù Cristo. Come opera d'arte è un vero tesoro e fortunatamente bene conservato.

Chi conosce il Botticelli sa come egli riescisse efficace e spiritoso anche nei soggetti tratti dalla mitologia. Basti rammentare la sua Nascita di Venere nella Galleria degli Uffizii, l'ammirabile Calunnia di Apelle, quivi stesso, la Danza delle Grazie all'Accademia di Belle Arti. — La tavola larga e bassa, rappresentante Venere e Marte addormentato, sdraiati sull'erba, con tre burleschi satirelli di dietro, in un paesaggio fronzuto, appartiene allo stesso genere e fa bella mostra di sè nella privilegiata Galleria Nazionale. Come opera sommamente caratteristica del maestro la diamo riprodotta nella Tav. XVII. Il sonno profondo del Dio, l'affaccendarsi scherzoso dei putti colle sue armi, mentre uno gli si accosta dando fiato ad un corno per isvegliarlo, il semplice riposo della diva, sono trattati con tanta spigliatezza e disinvoltura, quale non si ritrova se non presso il Botticelli, il quale vi dispiega inoltre un'ammirabile lucentezza di colorito.

Nè vorremmo dipartirci da tanto artista senza indicare come opera di sua mano un ritratto di un giovane imberbe (busto senza le mani) precedentemente attribuito a Masaccio, ma dal recente Catalogo pure additato per opera del Botticelli. Le fattezze del viso vi sono disegnate e modellate con quella sicurezza e con quel sapore, gli occhi in ispecie con quella vita parlante che si suole riscontrare nelle intelligenti fisionomie di Sandro.

Ch'egli abbia avuto più di un garzone e di un imitatore, intenti a seguire le di lui tracce, servendosi

all'occorenza de' suoi disegni e de' suoi cartoni, è cosa che ogni buon conoscitore deve avere avvertita, come vuolsi pure costatare che moltissimi dipinti, che lo arieggiano da lontano, nelle raccolte sì pubbliche che private vengono spacciate per opere di lui stesso.

Della quale pecca a dir vero non si saprebbe dichiarare esente il Catalogo della Galleria Nazionale. — Infatti, benchè nel cenno biografico del Botticelli il Sig. Burton osservi giustamente che fra le numerose opere portanti il suo nome ben parecchie voglionsi considerare soltanto come uscite dalla sua bottega, egli poi registra tutte quelle della Galleria senza distinzione di sorta sotto il nome del maestro. Fra quelle che evidentemente si scostano dal suo fare la più importante è una grande tavola dov'è rappresentata l'Assunzione della Vergine, ossia, come meglio si potrebbe definire, la sua Glorificazione. Notevole è la composizione per la copia di figure che contiene. Nella parte superiore raffigurante le regioni celesti, sta seduto il Salvatore in atto di benedire la Madre inginocchiata alla sua destra. Dai due lati schiere di cherubini e di serafini, ai quali vanno unite San Pietro, San Giov. Battista e Santa Maria Maddalena. Più a basso due grandi zone di figure comprendenti la gerarchia angelica insieme ai patriarchi, profeti, apostoli, evangelisti, martiri confessori, dottori della chiesa e vergini. Nella parte terrena ed inferiore del dipinto gli Apostoli sono riuniti attorno alla tomba della Madonna, dalla quale spuntano i gigli. A sinistra stà inginocchiato il devoto Matteo Palmieri, a destra la moglie. In distanza l'estesa campagna rappresenta la valle dell'Arno colla città di Firenze e dintorni con fondo di monti.

La storia di questo dipinto è assai curiosa e ci viene riferita dal Catalogo nel modo seguente: « Fu eseguita l'opera approssimativamente intorno al 1472, per Matteo Palmieri e collocata nella cappella della famiglia in San Piero Maggiore a Firenze. Il Palmieri era uomo distinto ed erudito, che rese importanti servigi alla Repubblica, sì diplomatici che d'altro genere. Teologo profondo e ammiratore studioso delle opere di Dante, egli compose un poema in certo modo ideato sull'esempio di quello della Divina Commedia, nel quale egli suppone di essere condotto dalla Sibilla Cumana a traverso i Campi Elisii al Cielo, ossia alla « Città di Vita. » Dopo la sua morte ed onorevole sepoltura nel 1475 o poco dopo, questo poema che non era stato diffuso anteriormente, cadde nel sospetto per opera di critici insidiosi, di contenere certe idee eterodosse intorno alla natura degli angeli. Riportata la cosa alle autorità ecclesiastiche mentre pendeva la inquisizione, la pittura sospetta di riflettere in qualche modo le dottrine incriminate, venne coperta e la cappella dove si trovava sottratta al culto pubblico. Finalmente dopo un certo lasso di tempo la dottrina venne dichiarata innocua e la cappella riaperta. Nel frattempo però l'argomento della eresia del Palmieri era stata discussa così violentemente in Firenze, che la storia si diffuse in Europa, dando origine a poco a poco a relazioni inesatte e stravaganti che furono variamente raccontate dagli scrittori ecclesiastici, alcuni dei quali ebbero ad affermare che il Palmieri era stato bruciato vivo quale eretico; altri che il suo corpo era stato disumato e bruciato insieme col suo poema. Vasari nella sua Vita

del Botticelli descrive la pittura in lungo e in largo, soggiungendo che il pittore altrettanto quanto il Palmieri erano stati aggravati dalla taccia di eresia dai malevoli. — Il dipinto porta l'impronta di guasti fatti con intenzione: i visi del devoto e della moglie sua infatti sono stati graffiati: un tentativo di ristaurarli fu fatto successivamente. Ad un dato tempo indeterminato fu trasportato alla villa Palmieri, sede di campagna della famiglia presso Firenze. Resosi defunto l'ultimo erede, in principio del secolo presente, il dipinto passò nelle mani di un incettatore fiorentino, e più tardi in proprietà dell'undecimo duca di Hamilton. Fu acquistato dalla Galleria Nazionale alla vendita dei quadri del palazzo Hamilton nel 1882 (1).

Quanto all'autore vero, lasciando da parte la congettura di alcuni eruditi tedeschi, per cui vorrebbero credere il Vasari avere equivocato il nome di Botticelli con quello di Franc. Botticini, senza presumere da parte nostra di determinarlo, osserveremo soltanto che ci apparisce più che altro un seguace di Sandro, alquanto più fiacco di lui e che in molte cose pare si accosti altrettanto al Verrocchio.

Di tredici anni più giovane del Botticelli è Filippino Lippi, il quale, se supera il primo per le qualità della grazia, non raggiunse forse del tutto l'altezza dell'ingegno del maestro. La sua natura amabile e gentile del resto lo rende generalmente più piacente alla maggioranza degli amatori; e le sue opere sono tanto

(1) « Vedasi per un minuto rendiconto delle postume persecuzioni dell'autore della « Città di Vita » e per le circostanze rispettive le *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, ecc. (Firenze 1754) del Padre Gius. Richa. T. I Lezione XI. A tempo del Richa il dipinto pare si trovasse sempre al suo posto primitivo. »

più ricercate in quanto sono più rare, essendogli stato troncato il filo della vita, come si sa, in età di 47 anni, nel 1504. De' suoi quadri d'altare la maggior parte hanno lasciato il loro posto primitivo per andar ad arricchire le raccolte pubbliche.

Quella che dall'antica cappella di Casa Ruccelai nella chiesa di S. Pancrazio a Firenze passò nel palazzo della stessa famiglia, ed infine fu comperata nel 1857 dalla Galleria Nazionale di Londra, a dir vero non appartiene a' suoi anni migliori. Non vi è più infatti tutta quella purezza di stile a cui l'artista s'attenne nella sua parte di lavoro alla pregiata cappella Brancacci e nella tavola della Badia, ma ciò nullameno è opera che rappresenta bene la maniera dell'autore, sempre caratteristico e vivo nelle sue figure. Rappresenta la medesima la beata Vergine seduta in aperta campagna col divin Figlio al seno; ai lati i santi Domenico e Gerolamo genuflessi, in atto di adorazione. Nella sottoposta predella, avvi il Cristo morto, sorretto da Giuseppe d'Arimatea, e ai due lati S. Francesco e Santa Maria Maddalena.

Mentre poi il nuovo Catalogo gli assegna due altre tavole che in realtà non mostrano se non qualche affinità col suo fare, ben fece accogliendo senza ulteriore riserbo per opera di Filippino una mezza figura di un angelo collo sguardo abbassato e le mani giunte in atto di preghiera, un frammento a vero dire, ma che ha tutta l'impronta del fare suo proprio e che rivela la finezza del maestro (1).

(1) Il Museo Britannico possiede nel Gabinetto dei disegni un interessantissimo schizzo di Filippino pel fresco della Disputa di S. Tommaso nella cappella Carafa alla Minerva a Roma.

Punto rappresentati nella Galleria inglese erano fino a pochi anni or sono i Ghirlandai. Il ritratto di giovinetta, girata di terza, busto senza le mani che venne acquistato di poi e stà esposto per opera di Domenico, nella sua durezza e povertà di disegno, non disgiunto da una piacevole limpidezza di colorito, ci richiama più che altro il fare del suo cognato Sebastiano Mainardi.

Ridolfo del Ghirlandaio invece figura in una delle opere più importanti, una ricca composizione di ben 17 figure, rappresentante la Gita al Calvario. Ch'essa appartenga a' suoi anni giovanili apparisce non solo dalla affinità che vi si scorge col fare di Francesco Granacci, ma anche dai richiami leonardeschi che si palesano in più di una fra quelle figure (1). Proveniente dal palazzo della antica famiglia degli Antinori, e in origine da un altare di spettanza della medesima, ne troviamo fatto menzione nella vita del pittore, compilata da Giorgio Vasari, coi termini seguenti: « Nella chiesa di S. Gallo fece in una tavola Cristo che porta la croce con buon numero di soldati, e la Madonna ed altre Marie che piangono insieme con Giovanni, mentre Veronica porge il sudario a esso Cristo con prontezza e vivacità; la quale opera, in cui sono molte teste bellissime ritratte dal vivo, e fatte con amore, acquistò gran nome a Ridolfo. Vi è ritratto suo padre ed alcuni garzoni che stavano seco, e de' suoi amici

(1) In un guerriero a cavallo, munito di elmo si ravvisa un tipo ricavato da un mirabile disegno di un profilo di guerriero di Leonardo da Vinci nella raccolta Malcolm a Londra. (Vedansi le fotografie del quadro e del disegno indicato, eseguito dalla ditta Ad. Braun). Anche in altre teste, fra gli sgherri massime, si trovano dei tipi che rammentano Leonardo.

il Poggino, lo Scheggia ed il Nunziata, che è una testa vivissima; il quale Nunziata, sebbene era dipintore di fantocci, era in alcune cose persona rara e massimamente nel fare fuochi lavorati, e le girandole che si facevano per San Giovanni; e perchè era costui persona burlevole e faceta, aveva ognuno gran piacere in conversando con esso lui. »

Per ordine di tempo avremmo dovuto in vero menzionare anteriormente il nome del primo maestro del Signorelli, cioè di Pier della Francesca, di cui la Galleria possiede due opere certe; v. a. d. una tavola di un Battesimo di Cristo nel Giordano, eseguita per la chiesa di S. Giovanni Battista del Borgo S. Sepolcro, ed una Natività di Nostro Signore che era in possesso della famiglia Marini-Franceschi, discendente dal pittore stesso; ma non sapremmo dare molto peso a queste opere (per quanto siano rare e ricercati in genere i prodotti dell'arte sua) nello stato in cui si trovano, scorticate e rifatte dal ristauro. Quanto ai due ritratti femminili esposti sotto il suo nome avvi di che dubitare della loro autenticità, per quanto rechino l'impronta di opere d'arte contemporanea (1).

Fra le opere di Signorelli merita la maggiore attenzione quella proveniente fino dal 1882 dalla rinomata raccolta Hamilton. Contiene una composizione di ben dieci figure, trattata con quel fare largo e

(1) La Galleria possiede una buona figura del suo scolaro Bartolomeo Corradini detto fra Carnovale. È un S. Michele di grandezza di poco inferiore al naturale, in ricca armatura, ritto in piedi mentre calpesta il mostro da lui già domato. Questa tavola ben conservata apparteneva al Fidanza a Milano, e fu acquistata dalla raccolta di Sir Charles Eastlacke nel 1867. Le faceva riscontro quello di un Santo frate ora conservato nel Museo Poldi Pezzoli a Milano. Fotografato da C. Marcozzi.

sprezzante dei minuti particolari, che suole conferire una tipica grandezza alle opere del robusto artista. Il Vasari nella vita del pittore ne fa menzione coi termini seguenti: « A Volterra dipinse in fresco nella chiesa di S. Francesco, sopra l'altare di una Compagnia la Circoncisione del Signore che è tenuta bella a meraviglia; sebbene il putto avendo patito per l'umido, fu rifatta dal Soddoma molto men bello che non era. E, nel vero, sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti piuttosto mezzo guaste, che farle ritoccare a chi sà meno. » Noi consentiamo col Dott. Richter là dove egli osserva che il cattivo ristauro imputato al Sodoma probabilmente non è che una pia invenzione del Vasari. Stà il fatto ch'egli, come si vede, sinistramente prevenuto contro l'artista vercellese, cercò dove poteva di metterlo in cattiva luce. Oggi non si saprebbe ad ogni modo scorgere lo stile del Sodoma nella figura pesantemente ridipinta del Bambino, mentre è da osservare che dietro la tavola è accennata la circostanza di un tardo ristauro operato sul dipinto nel 1732 dal pittore Cigna. Vuolsi notare in fine che il Vasari prese certamente abbaglio nell'indicare come lavoro a fresco quello di che si tratta. Esso è dipinto sulla tavola e come tale rammentato da un autore locale (1).

(1) Come avverte l'annotatore del Vasari, T. III pag. 685 n. 4 certi *Indici di autori e pitture volterrane*, manoscritti nella biblioteca di Volterra (autore un tale Ormanni) citano come esistente in S. Francesco una tavola di Luca da Cortona colla Circoncisione. Altri appunti esistenti nella detta Libreria rammentano una pittura del medesimo Luca con questo soggetto nella compagnia del nome di Gesù. Ma tanto in questa quanto in quella chiesa oggi non si vede quest'opera.

Ci piace invece fermarci alquanto sopra un altro pittore fiorentino contemporaneo di Filippino Lippi, benchè morto parecchi anni più tardi di lui, ed è il fantastico ed originale Pier di Cosimo. Già parecchi anni or sono in una nostra rassegna delle pitture del Rinascimento italiano nella Galleria di Berlino s'ebbe a notare come mercè i lumi della critica ci sia dato formarci un concetto più compito e più esatto intorno alla sua artistica attività, che gli assegna fra suoi compaesani un posto peculiare, grazie all'ingegno suo indipendente e bizzarro. Possiamo qui confermare i giudizii intorno alcune opere che credemmo doverglisi rivendicare; quali un tondo col Presepio attribuito per l'addietro alla scuola del Perugino, nella prima sala della Galleria Borghese, un altro tondo collo stesso soggetto ma diversamente composto nella Galleria di Dresda, ivi sotto il nome di Luca Signorelli fino pochi anni or sono; e finalmente una tavola quadrata nella Galleria di Berlino, rappresentante pure l'Adorazione dei pastori, e che forse in grazia del suo focoso colorito era stata aggiudicata affatto fuori di proposito al nostro insigne pittore Gaudenzio Ferrari, ma nelle ultime edizioni del Catalogo gli è stata ritolta per ridonarla al suo vero autore. Osservazioni e studii ulteriori ci diedero facoltà di additare parecchie altre pitture sparse in diversi luoghi, come tali che sono da ritenersi per prodotti di mano di Pier di Cosimo. Incominciando fra noi in Italia, ci ricorre alla mente certa soave mezza figura di una Maddalena, posta come nel vano di una finestra, con un libro aperto sopra il parapetto, la quale trovavasi nella raccolta del monte di Pietà in Roma, sotto il

nome di Andrea Mantegna. Bene ripulita in epoca recente questa pittura e rimessa nel suo pristino stato, onde ebbe a riacquistare tutta la freschezza del succoso suo colorito, giunse di poi in possesso dell'onorevole Barone Baracco, come opera riconosciuta e ben manifesta del nostro autore. — All'estero ne riscontrammo in più luoghi sotto diverse denominazioni, delle quali siamo persuasi la critica vorrà fare giustizia col tempo: noi le citiamo quì, come tali che varranno a giustificare intanto la nuova classificazione adottata rispetto a un bel ritratto nella Galleria Nazionale.

Rammentiamo pertanto in primo luogo a Parigi nel Louvre una Madonnina col Bambino sulle di lei ginocchia in atto di stendere la mano verso una colomba che simboleggia lo Spirito Santo, quivi collocata fra gl'ignoti di scuola fiorentina (1). Il suo gusto vi si appalesa indubbiamente tanto nell'intonazione calda dell'incarnato quanto nello strano panneggiamento variopinto onde si compiacque adornare la figura della Vergine. Nel modo di trattar le forme si scorge una mira particolare ad ottenere l'effetto del tondeggiamento, che gli è consueto; di più in quelle del Putto, che è ignudo, è sensibile l'affinità con Leonardo da Vinci, col quale in realtà egli tenne famigliarità, come già ebbe a constatare il Vasari. A proposito poi del biografo Aretino vogliamo appunto osservare in questo luogo, che la vita da lui tracciata di Piero di Cosimo ci porge un desiderato lume a confermare il giudizio

(1) È al N. 497 del catalogo del 1878 e vi è detto che il quadro era posto nella chiesa di S. Luigi de' Francesi in Roma, e che offre analogia con parecchie pitture di Luca Signorelli.

nostro intorno a tre quadri di lui, de' quali, come osservano gli annotatori del Vasari, s'ignorava fin qui il destino.

Intendiamo parlare innanzi tutto di un busto in profilo rappresentante, stando all'iscrizione sottoposta, le sembianze di Simonetta Vespucci, intesa probabilmente nel tempo istesso come un'antica Cleopatra, porgendo essa un serpe avvinto al collo, secondo l'uso degli artisti del Rinascimento di lusingare spesso l'amor proprio dei ritrattati, specialmente se del bel sesso, coll'aggiungere loro qualche attributo sacro o di qualche persona dell'antichità, celebre per virtù o per bellezza. Questo quadro faceva parte della raccolta del signor Federico Reiset, direttore del Museo del Louvre a Parigi, acquistata di poi dal duca d'Aumale. Ora, benchè il dipinto venga dal Catalogo attribuito ad Antonio del Pollajolo, noi non crediamo ingannarci scorgendovi ben impresse le note caratteristiche del fantastico nostro pittore, mentre il nome di Pollajuolo non ci sembra più giustificato di quello del Botticelli, il quale ebbe pure a dipingere una *bella Simonetta.*

Gli altri due quadri sono due busti d'uomini che vedonsi nella Galleria dell'Aja in Olanda, e che aspettano tuttora il loro battesimo; l'uno rappresentante un uomo nel fior degli anni con un compasso in mano, l'altro un uomo attempato con un foglio sul quale stanno segnate delle note musicali. Sbalestrati, non sappiamo per quale seguito di circostanze, in luogo tanto remoto dalla loro patria, li vedemmo esposti al pubblico come ignoti. Se non che l'avervi conosciuto senza esitazione la mano di Pier di Cosimo, ci ha pure offerto il mezzo di potere stabilire, secondo ogni probabilità, chi sieno

le persone quivi rappresentate. Il passaggio del Vasari che si riferirebbe ai tre ultimi dipinti qui nominati è quello che trovasi in fine alla vita di Pietro di Cosimo, laddove parlando egli di Francesco da S. Gallo che fece il ritratto di Piero stesso allorchè era vecchio, soggiunge: « il qual Francesco ancora ha di mano « di Piero (che non la debbo passare) una bellissima « testa di Cleopatra, con un aspide avvolto al collo, e « due ritratti, l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di « Francesco Giamberti suo avolo, che paion vivi » (1). Che per la testa bellissima di Cleopatra abbia voluto intendere il Vasari null'altro che il profilo da noi menzionato di sopra della Simonetta Vespucci, noi lo reputiamo tanto più verosimile (quantunque l'autore non lo nomini personalmente), in quanto in detto quadro l'aspide le stà precisamente avvolto liberamente al collo, come lo accenna l'autore, mentre generalmente la fiera regina dell'Egitto viene rappresentata nell'atto di tenerlo in mano e di accostarlo al seno; ciò che potrebbe pur far pensare d'altra parte che il pittore vi avesse introdotto quel motivo piuttosto come un ghiribizzo d'artista che per qualificare come Cleopatra la persona da lui ritratta. Quanto agli altri due ritratti, cioè quelli della Galleria dell'Aja, ci è dato stabilire con tutta sicurezza che sono quelli dei S. Gallo accennati dal Vasari, poichè il più giovane che è qualificato come architetto avendo in mano il compasso, corrisponde affatto all'effigie di Giuliano, quale vedesi incisa in capo alla di lui biografia dal Vasari compilata; il più vecchio poi che gli fa perfetto riscontro,

(1) Vasari ed. Sansoni, pag. 144, T. IV.

non è altri evidentemente se non il di lui padre Francesco (1).

Che Pietro fosse esercitato in fare ritratti è cosa che si ricava dalle notizie del Vasari, e che indica una pratica consueta fra gli artisti fiorentini dell'epoca, tanto pittori quanto scultori. Di lui stesso poi ci sono noti due altri ritratti in Inghilterra. Trovasi l'uno, già sotto la denominazione d'ignoto fiorentino, nella Galleria di Dulwich presso Londra (galleria del resto ricca principalmente di autori Olandesi), ed è un busto di giovane uomo imberbe in vesta rossa, dal viso alquanto carnoso, quasi tumido. Nel fondo vedesi il cielo di color chiaro e trasparente e di sotto certe mura, certe torri di aspetto veramente toscano medioevale.

Più attraente e più importante però è una mezza figura di guerriero in armatura che occupa un degno posto nella Galleria Nazionale di Londra (2). Fu legato alla medesima da un privato inglese, come ritratto di Francesco Ferruccio, di mano di Lorenzo Costa. Ragionevolmente questa dupplice qualifica non confortata da fondate ragioni venne abbandonata dal recente Catalogo. Il rappresentato, che sarà stato presentato come l'effigie del celebre patriotta toscano per renderlo più interessante, ora ha perduto questa aureola, figurando semplicemente come ritratto di un guerriero in armatura. Quanto all'autore è vieppiù evidente come fosse infondata l'attribuzione al ferra-

(1) Nella Galleria dell'Aja li vedemmo esposti come opere di *maestro sconosciuto di scuola italiana*, e come tali vedonsi chiaramente riprodotti dal fot. Braun coi numeri 316 ter e 316 quater del suo Catalogo.

(2) Vedi il N. 895 del Catalogo.

rese Lorenzo Costa. Se mancassero motivi per dubitare di simile battesimo, basterebbe notare la circostanza che il dipinto di che parliamo ci trasporta vivamente in un ambiente toscano, laddove dalla moderna critica viene ormai tenuta peggio che in sospetto la notizia data dal Vasari, che il Costa fosse stato alla scuola di Benozzo Gozzoli. In realtà la lunga carriera artistica del pittore ferrarese non porge alcun indizio di una sua qualsiasi diretta relazione colla scuola toscana, mentre tutto porta a ritenerlo non solo sorto ma eziandio completamente formato nella scuola ferrarese. Ora nel preteso ritratto del Ferruccio si osserservano delle parti accessorie che provano l' autore essere stato in diretta e piena conoscenza dell'aspetto locale di Firenze, poichè il fondo del quadro è costituito da una nitida veduta della piazza della Signoria col Palazzo Vecchio, presso la porta del quale si vede persino sorgere (isolata come in allora si trovava) la statua del Davide di Michelangiolo. In conclusione noi reputiamo ben fondato il giudizio di chi seppe ravvisare pel primo in detto quadro la mano di Piero di Cosimo (1). I suoi tratti caratteristici non vi fanno difetto, sia che si badi al colorito caldo delle carnagioni, sia alle forme tondeggianti e tendenti un poco al tozzo, quali si osservano massime nelle dita grosse del guerriero, il quale del resto riluce pieno di evidenza e di

(1) Il merito della scoperta è dovuto al Dott. J. P. Richter, autore del nuovo Catalogo critico della surriferita Galleria di Dulwich; il quale, rilevando il posto importante che si compete all'artista nella scuola fiorentina, giustamente osserva che lo stile di Pier di Cosimo più o meno ebbe influenza su quello di Fra Bartolomeo, di Albertinelli, di Ridolfo del Ghirlandaio, di Andrea del Sarto e fors' anco di Francia Bigio.

vita nella solida corazza che gli cinge la vita. Notiamo poi qui di sfuggita che il pittore nel 1504 fu chiamato con altri maestri a dare il suo parere sulla collocazione da darsi al David di Michelangelo, che venne definitivamente innalzato nel noto posto nel Giugno dello stesso anno (1). Insomma il suo ritratto alla Galleria Nazionale è un capo di speciale interesse, un'opera che onora il suo autore.

Vi è infine un altro quadro sotto il suo nome (acquistato presso il signor Lombardi Francesco in Firenze nel 1862), che parla molto alla fantasia, e in onta a certa consueta deficienza di finezza nelle forme, ha dei pregi coloristici tutti suoi. Il soggetto è tratto dalla mitologia greca ed è quello della morte di Procri. Essa vedesi dipinta giacente in un campo ricco di fiori; presso il suo capo sta inginocchiato un Satiro che le tocca dolcemente la spalla mentre a' di lei piedi siede il cane Lelaps già donatole da Diana. Nel fondo una veduta di mare con altri cani e alcuni uccelli lungo la costa. — In opere di simil genere Piero suol manifestare un estro tutto suo, mentre poi si distingue sempre per vigorìa e succosità di colorito fra tutti i suoi compaesani.

Del suo grande e celebre scolaro Andrea del Sarto, la Galleria Nazionale non possiede che un quadro da potergli si attribuire con tutta sicurezza, ed è un affascinante ritratto, comeche sensibilmente ritoccato, di un giovane uomo a mezza figura, visto di fianco, con un libro fra le mani, lo sguardo vivo e penetrante rivolto dal lato sinistro. In un angolo a sinistra in alto

(1) Vedi Gaye, *Carteggio*, ecc. II.ª, pag. 455.

le due lettere A allacciate fra loro, formanti il monagramma di Andrea d'Agnolo. Il dipinto è condotto con mirabile scioltezza e con la consueta sfumatura di tinte; l'accordo del color violaceo della veste con quello del molle incarnato è inteso da vero artista. Il rappresentato del resto non è per nulla l'autore stesso, come indicherebbe il Catalogo. Le sue fattezze decisamente più comuni ben si vedono più volte effigiate, nelle raccolte di Firenze. Vero è che ne conviene poi lo stesso signor Burton a costo di contradirsi là dove, dopo presentato il quadro soggiunge, che per quanto sia rincrescevole il distruggere la piacevole illusione che questo ritratto rappresenti il pittore stesso, pure conviene riconoscere che le sembianze e la forma generale della testa non hanno che poca o nessuna somiglianza coi ritratti sicuramente autentici di Andrea agli Uffizi e in Galleria Pitti, o con quello inciso nell'opera del Vasari, il quale ebbe a conoscere personalmente il pittore.

Come è noto il suo valore come autore di grandi composizioni si riconosce essenzialmente ne' suoi lavori a fresco. Ci basti rammentare in proposito le sue bellissime storie della vita della Madonna e di S. Filippo, intraprese nella fresca età di vent'anni circa e che richiamano sempre l'attenzione degli amatori nei portici del cortile che mette alla chiesa della SS. Annunziata. Quivi egli ebbe a collaboratore un amico di sei anni maggiore di lui, dotato egli pure di qualità da artista benchè in grado meno eminente, intendiamo Francesco di Cristoforo Bigi comunemente chiamato e conosciuto sotto il nome di Francia-Bigio (nato in Firenze nel 1482). La Galleria alla quale rivolgiamo la nostra

attenzione, riescì ad acquistare, varii anni or sono, presso il signor Fuller Maitland un buon ritratto di detto pittore nel quale ben si scorge l'affinità della sua maniera con quella del suo valente concittadino. Trattasi nuovamente di un ritratto di un giovane uomo dai lunghi capelli, in mezza figura con berretto e veste nera, qualificato per un cavaliere di Malta dalla croce che porta sul petto. Egli tiene nelle mani una lettera spiegata (ove non si riesce a decifrare se non la data 1514) e guarda verso chi lo osserva. Il fondo è costituito da paesaggio. Al basso sopra un parapetto leggesi il motto in lingua provenzale: TAR: VBLIA: CHI: BIEN: EIMA: e alle due estremità stà ripetuto il monogramma composto delle lettere *F R A C P* significanti: Franciscus Christophori pinxit. È un'apparizione non priva d'un certo incanto poetico ed è soltanto da deplorare che il viso dell'individuo presenti un così sensibile annerimento nel colore della carnagione, dovuto non sappiamo se più all'azione dei ristauri o al materiale difettoso nella tecnica originale.

Al nome e alla operosità del Francia-Bigio e di Andrea del Sarto poi si associa quello del Pontormo, artista ingegnoso, disinvolto disegnatore, che per larghezza e facilità di mano non è secondo a nessuno, se non al suddetto Andrea. Di lui abbiamo da registrare qui un interessante episodio della vita di Giuseppe ebreo, che già il Vasari raccomanda a *chi vuol vedere quanto egli facesse di meglio nella sua vita, per considerare l'ingegno e la virtù di Jacopo nella vivacità delle teste, nel compartimento delle figure, nella varietà delle attitudini e nella bellezza dell'invenzione.* Si compiace poi di descrivere il soggetto, il

quale rappresenta il momento nel quale *Josef in Egitto, quasi re e principe riceve Jacob suo padre con tutti i suoi fratelli e figliuoli di esso Jacob, con amorevolezze incredibili; fra le quali figure ritrasse a' piedi della storia a sedere sopra certe scale Bronzino ancora fanciullo e suo discepolo con una sporta, che è una figura viva e bella a maraviglia.*

È a quest' opera medesima poi che si connette il bell'aneddoto, contenuto nella Vita del Pontormo, dove è narrato con quanta fierezza l' antica proprietaria, Margherita Borgherini, ne sostenne il possesso, rinviando con nobile sdegno Giov. Batt. della Palla, un incettatore di quei tempi, che voleva gliela vendesse, desiderando ingraziarsi Francesco I° di Francia con fargliene omaggio; esempio raro pur troppo, e che, quando avesse trovato maggior numero d'imitatori, ci avrebbe conservato gran copia di opere d'arte insigni, le quali ai giorni nostri sono divenute il vanto dei musei esteri.

Un altro pittore fiorentino del quale vuolsi fare menzione quì, pittore ingegnoso e pieno di garbo, massime nelle composizioni di genere aneddotico a piccole figure, è Francesco Ubertini detto il Bachiacca. Dotato di buone disposizioni per appropriarsi non solo i motivi ma anche le maniere di parecchi suoi predecessori, incominciando dal Perugino e venendo via via al Franciabigio, ad Andrea del Sarto e fin anco alle figure grandiose di Michelangelo, le sue opere, succose e ricche di svariati motivi, ci porgono quasi un riassunto di quanto di attraente era capace di produrre il tempo e l'ambiente privilegiato entro i quali egli potè esercitare la sua operosità. Tale è l' impressione che risvegliano in noi le

due tavole lunghe e basse, provenienti pur esse dalla casa dei Borgherini, gli eredi dei quali (come avvertono gli annotatori del Vasari nella vita di Aristotile da S. Gallo) le vendettero a Lord Sanford. Ora esse si trovano da alcuni anni nella Galleria Nazionale di Londra, della quale sono degni, rivelandoci l'autore in tutta l'abbondanza della sua vena narrativa, che verte anco una volta intorno agli episodii fortunosi della storia di Giuseppe e de' suoi fratelli, imaginati con ogni sorta di attrattive pittoresche, desunte da ridente paesaggio e dai molteplici aggruppamenti di figure in isvariati costumi ed atteggiamenti (1).

Lasciando da parte i maestri minori, non possiamo tacere il nome del sommo Leonardo, per quanto dobbiamo dire di non trovare le di lui traccie se non in modo indiretto nella Galleria di Londra. Già si sa che le sue opere di pittura autentiche a noi pervenute

(1) Il Museo del Louvre possiede nel novero dei disegni esposti due interessanti studii a carboncino su carta bigia che voglionsi considerare quali cartoncini del Bacchiacca per alcuni degli episodii succitati. Altro brano simile sta esposto nella Galleria di Christ Church ad Oxford, dove si trovano pure due quadri dell' autore medesimo. Finalmente fra i disegni esposti agli Uffizi nell' ultima stanza, stà sotto il nome di Franciabigio una figurina a rubrica studiata dal Bacchiacca per essere riprodotta in una delle tavole suddette (disegno n. 1218).

È agevole cosa il costatare nelle opere di codesto amabile artista le impressioni mano mano ricevute da diversi pittori. Così, una volta egli prende di peso la composizione del Battesimo di Cristo quale si vede in un disegno del Perugino al Louvre e se ne serve per introdurlo in un suo quadretto grazioso, appartenente ora alla raccolta del signor Enrico Costa di Firenze, un altra volta rappresentando Caino che uccide Abele (altra raccolta in Milano) prende il fare del Franciabigio; altrove, vale a dire nel suo importante quadro della Galleria Giovanelli in Venezia (fotografata da Naya), dove è rappresentato Mosè fra il suo popolo quando fa scaturire l'acqua, si serve di motivi evidentemente tolti da Michelangelo e fin anco di certi particolari desunti da stampe di autori d'oltremonte, e così via dicendo.

si contano sulle dita, e che sono raccolte straordinariamente privilegiate quelle che posseggono qualche suo dipinto. Quando si eccettuino pertanto il suo Cenacolo a Milano, oramai ridotto ad essere nulla più che un'ombra di un dipinto, la Monna Lisa, la Madonna della Grotta, quella della S. Anna al Louvre, l'Adorazione dei Magi non terminata agli Uffizii, e il S. Gerolamo appena abbozzato nella Galleria del Vaticano, si è forse enumerato quanto si può attribuire con sicurezza al suo pennello. Fortunatamente però quel grande e svariato genio, dotato d'una mano altrettanto abile quanto era profonda e versatile la sua mente, si piacque di dar corpo a' suoi pensieri mediante l'arte del disegno e ci tramandò gran numero di fogli trattati a penna ed a matita, nei quali egli si fa conoscere in tutta la sua grandezza. L'Inghilterra pertanto, se ad onta delle sue ricchezze non riuscì ad accappararsi alcun dipinto di Leonardo, può andar superba di possedere molti suoi studii in manoscritti ed in disegni originali. Nè sapremmo resistere alla tentazione di rammentare quì quale tesoro possegga la reale Accademia di Londra nel maraviglioso suo cartone della S. Anna colla Madonna in grembo che tiene il divin figlio sulle ginocchia rivolto al San Giovannino in atto di benedirlo. È un grande disegno eseguito a carboncino e lumeggiato col gesso, e si rivela come la più chiara dimostrazione dello spirito scrutatore dell'artista, che cerca e ricerca a molte riprese collo stromento materiale onde si serve, il tratto che meglio corrisponda a rendere l'ideale della forma e dell'espressione quali egli le ha nella mente. Gli è quindi tutt'altro che un disegno nitido e finito, ma è di più: è l'immediata estrinsecazione della facoltà creativa del-

l' artista ed è in ciò che sta la sua grande importanza per lo studioso; laonde noi staremmo per accordarci coll'opinione del sullodato sig. Reiset, il quale ritiene che non sia questo il cartone inteso dal Vasari per quello che andò poi in Francia, destinato come si vede dalla descrizione ad essere esposto alla pubblica ammirazione, bensì semplicemente una prova fatta dall'artista per uso proprio e al più forse di altri artisti (1).

Non è a dirsi poi di quanto valore sieno i numerosi disegni di lui che si conservano (pur troppo rare volte accessibili ai semplici mortali) nella Biblioteca reale di Windsor; studii di fisionomie umane, parte idealizzate, parte tirate in caricatura, schizzi per vaste composizioni ridotte in piccolissimo spazio, per monumenti, per macchine di idraulica, di balistica ecc., indagini minutissime intorno alle movenze ed alla struttura sì esterna che interna del corpo umano. Nulla insomma si direbbe essere sfuggito al suo spirito d'osservazione, nulla avere egli stimato troppo vile oggetto per essere ritratto dalle sue mani, dal più tenue muscolo della struttura animale venendo fino alle radici degli alberi e alle singole foglie.

(1) Vedi l'opera citata pag. 106 e seg.

All'Ambrosiana in Milano vedesi una tavola dipinta dal Luini dove è esattamente riprodotta la composizione di Leonardo (come tale appagante l'occhio assai più che non quella del quadro del Louvre), coll'aggiunta di una figura di S. Giuseppe che viene a riempire il vuoto altrimenti esistente in un angolo. Quanto alla descrizione che fa il Vasari del cartone di Leonardo, si noti ch'essa non corrisponde neppure interamente con quanto si vede nel grande disegno dell'Accademia di Londra. Infatti il S. Giovannino non vi è punto accompagnato dal pecorino di cui fa menzione lo storico. Rimarrebbe bensì la possibilità ch'egli avesse fra loro confusi, come gli accade talvolta, il cartone e il quadro della S. Anna al Louvre, dove infatti avvi il pecorino ma non il S. Giovannino.

Il quadro che stà esposto sotto il suo nome nella *National Gallery,* pervenutovi fino dal 1880 dalla raccolta privata di Lord Suffolk, non è altro che una replica della sunnominata Madonna della Grotta, anzi, per esprimerci senza ambagi, è una copia antica con parziali modificazioni dall'esemplare del Louvre. E in vero, l'opposta versione, professata principalmente da un certo numero di eruditi alemanni, secondo la quale l'opera primigenia viene additata nella tavola della Galleria inglese, non saprebbe trovare una spiegazione altrimenti se non in una conoscenza deficiente dell'intima natura e del carattere artistico del Vinci. Poichè quando si siano debitamente confrontati fra loro un dipinto coll'altro, cosa oggi sensibilmente agevolata mediante le ottime riproduzioni fotografiche della ditta Braun, non è altrimenti lecito di stare in forse e di dubitare a quale dei due sia da dare la preferenza, come sola opera originale di mano del grande maestro. Come non riconoscere infatti nell'esemplare del Louvre la sovrana finezza e perfezione d'indole tutta toscana, nell'altro invece una edizione posteriore d'impronta lombarda eseguita quindi da qualche allievo in Milano? Le forme delicate e vivamente sentite che si osservano nel primo, tanto nei visi quanto nelle estremità, nelle pieghe e financo nelle erbe e nei fiori che adornano il suolo, corrispondono in tutto al concetto del più peregrino degli artisti, quelle dell'altro, più gonfie, meno intese, meno elette in genere, agl'intendimenti di pittore subordinato, per quanto si voglia diretto seguace del maestro. Fra le varianti da notarsi poi nel confronto di un dipinto coll'altro emerge quella del braccio destro dell'angelo inginocchiato dietro il bambino Gesù, il

cui gesto dimostrativo rivolto verso il S. Giovannino inginocchiato dal lato opposto sotto la protezione della Madonna costituisce un motivo che ha il valore come di un intercalare di Lionardo, quale si riscontra anche nel suo Cenacolo e in parecchi suoi disegni. Ora noi non ci peritiamo di asseverare che l'esistenza di questo motivo, visibile nella tavola del Louvre, riesce altrettanto caratteristica in un originale del maestro quanto meno è ammissibile l'avesse inventato il copista, il quale invece lo trovò superfluo e volle sopprimerlo nel dipinto che ora trovasi a Londra. Consultando d'altronde il Catalogo recente della *National Gallery* si vede che il sig. Burton con quel prudente riserbo che lo distingue si astiene interamente dal pronunciarsi in favore dell'esemplare inglese, là dove ne fa il paragone con quello di Parigi. Quello che deve recare meraviglia si è che il Vasari non faccia alcuna menzione di simile creazione del genio di Leonardo, ch'è pur una delle pochissime opere di pittura da lui condotte a termine.

Di quella del Louvre in fatti non si sà altro se non che faceva parte della raccolta appartenente al re Francesco I, il fautore di Lionardo. Avvi ragione a credere che antecedentemente il pittore da Firenze se la fosse portata a Milano, dove potè dar luogo alla origine dell'analoga tavola, che stette per due secoli e mezzo circa nella chiesa di San Francesco. La circostanza dell'essere esaltata quest'ultima per opera originale di Leonardo da G. P. Lomazzo (1) non vale certamente a invalidare le opposte conclusioni della più sana critica

(1) Vedi: *Trattato dell'Arte della Pittura*, 1584, libro II, cap. XVII e libro IV, cap. I.

moderna, ma tutt' al più si potrà addurre a prova che alla fine del XVI secolo a Milano la tavola in S. Francesco si reputava opera del Vinci. Fatto stà che nel 1787 più non vi si trovava, come attesta la Guida di Milano del Bianconi di quell'anno, e che nel 1796 fu venduto al pittore Hamilton per soli trenta ducati perchè si teneva per una copia. Da ultimo faceva parte della collezione del duca di Suffolk. I due angeli ch'erano ai lati del quadro principale vengono tuttora conservati dal duca Melzi in Milano, e furono probabilmente ideati ed eseguiti dallo stesso pittore.

Nella già citata raccolta della Biblioteca di Windsor vedesi del pari rappresentato meglio che nella Galleria Nazionale, il possente emulo del Vinci, il divino Michelangelo. Si sà quanto abuso siasi fatto in genere più o meno in buona fede del suo gran nome con attribuirgli delle produzioni, che talvolta non hanno nulla a che fare con lui, più spesso non sono che copie od imitazioni de' suoi arditi concetti. Or bene, senza voler sostenere che la raccolta di Windsor non contenga se non cose di pregio inappuntabile, poichè è ben noto quanto sia facile pascersi di illusioni negli apprezzamenti massime di semplici schizzi buttati giù senza speciale cura, pure rimane assodato ch'essa porge all'osservatore alcuni fra i più bei disegni di lui, studii eseguiti a matita, sia rossa sia nera, fra i quali si distinguono massime quello del sublime gruppo di una Madonna seduta col Bambino al collo e il S. Giovannino ritto al fianco sinistro di Lei, un foglio con tre fatiche di Ercole e scrittura del maestro, una composizione animatissima pel soggetto della Resurrezione con 12 figure ignude, la Caduta di Fetonte, disegnata

per Tomaso de' Cavalieri, per tacere di altri fogli egualmente genuini. — Di pregevoli disegni originali di Michelangelo poi, altre raccolte d'Inghilterra ne posseggono e sono principalmente quelle del Museo Britannico e della Taylor Institution ad Oxford (1).

Nella Galleria Nazionale havvi una pittura sul legno da parecchi combattuta, da altri invece ritenuta per una cosa preziosa e veramente originale del Buonarroti, ed è una composizione di sette figure alquanto più piccole del vero, rimasta incompiuta e rappresentante la Deposizione di Nostro Signore. Dal canto nostro, come vi scorgiamo una scena tutt'altro che piacente nè bene riescita (perciò stesso forse lasciata a mezzo dall'autore), non esitiamo punto ad accettarla per originale, ed anzi assai interessante e degna d'osservazione per chi desidera studiare il maestro in tanti suoi tratti caratteristici. La reputiamo fatta nell'età sua giovanile e c'induce a crederlo principalmente la semplice e soave figura di una delle Marie che sta ritta a sinistra nel quadro, in cui, se non andiamo errati, è tuttavolta sensibile l'affinità coi pùri tipi del suo primo maestro Domenico Ghirlandaio, assai più che il fare grandioso del Buonarroti. In pari tempo però è palese in altre parti il suo modo di modellare che lo qualifica per scultore per eccellenza: le muscolature sono poderose, come di consueto, la forma delle ossa traspare generalmente assai accentuata; in modo analogo a quello del noto suo tondo nella Tribuna degli Uffizii, e dei freschi della volta della Sistina, opere come si sa della sua fresca e bella età. Come in quelle, tu

(1) Vedasi in proposito il Catalogo Braun.

scorgi quì quella severità, quella profondità di vita sprezzante di ogni grazia, che trabocca quale espressione immediata dell'animo suo fiero e intollerante di qualsiasi freno ed esigenza estetica, e sia pure a scapito della giusta misura, del voluto equilibrio delle linee, per cui una composizione artistica suole spesso imporsi a prima vista all'ammirazione dell'osservatore (1).

Non merita di certo altrettanta fede un'altra tavola presentata sotto lo stesso nome, eseguita a tempera al pari della suddetta e come la medesima rimasta in parte incompleta. È una Madonna seduta nel mezzo la quale tiene un libro aperto, mentre che il divin Bambino vi sovrapone la mano destra standosene ritto accanto; dietro a lui il piccolo S. Giovanni e per ciascun lato due angeli. Ciò che deve apparire a prima vista al cospetto di questo dipinto, si è che non vi si tratta di creazione molto originale. Ha bensì qualche cosa di attraente come tipo generico del gusto fiorentino nella transizione dal Quattrocento al Cinquecento colle sue qualità innate di grazia e di venustà, ma non appartiene in verun modo ad uno dei grandi maestri noti per l'impronta altamente individuale. Volendo maggiormente precisare il nostro concetto, noi diremmo avervisi a riconoscere la derivazione da un allievo di-

(1) Osserva il Catalogo che questa tavola può essere una delle opere lasciate incomplete a cui accennano il Condivi e il Vasari. Essa faceva parte della raccolta del Cardinale Fesch, di poi venne posta insieme a molte altre pitture in un magazzino del palazzo Falconieri a Roma. Nel 1845 fu venduta dal principe di Musignano ad un negoziante di quadri romano, dal quale lo acquistò nel 1846 il signor Roberto Macpherson con alcune altre pitture, per una tenue somma. Tanto coperta di sudiciume n'era la superficie, che le sue qualità non vi apparivano. Lavata di poi, indi sottoposta al giudizio di parecchi conoscitori in Roma, fu dichiarata opera di gran valore, e nel 1868 acquistata per la Galleria.

retto di Domenico Ghirlandaio, e forse condiscepolo del Buonarroti, dal quale ritrae pure qualche cosa. In poche parole, è secondo ogni probabilità fattura di Francesco Granacci, poichè offre la maggiore affinità colle opere sue in Firenze, massime con certe tavole all'Accademia. Se il nostro giudizio, che formerebbe in certo modo un criterio di mezzo fra l'antica denominazione di Domenico Ghirlandaio applicata al quadro, e la recente di Michelangelo Buonarroti, abbia probabilità di apporsi al vero, è questione che noi rimettiamo volentieri alla sentènza degli intelligenti.

Non sapremmo seguire l'egregio sig. Reiset nel suo entusiasmo per lo storico quadro della Leda del Buonarroti (1) quando pure fosse quella stessa che appartenne in origine ad Antonio Mini di lui scolaro, di poi venduta a Francesco I, stette a lungo nel palazzo di Fontainebleau e da ultimo sarebbe passsata in Inghilterra, ove rimase dimenticata a lungo, finchè nel 1838 fu regalata alla Galleria dal duca di Northumberland. Non vogliamo negare il merito del sig. Guglielmo Boxall nel compimento dell'ardua impresa del ristauro di quella tela, ma ci sembra che l'impronta delle ingiurie gravissime sofferte dalla medesima per le passate peripezie, sia tale da togliere moltissimo al fascino che sogliono generalmente esercitare le opere dei sommi maestri (2).

Facciam plauso invece al sig. Reiset là dove egli esalta il bellissimo tondo di marmo in bassorilievo ap-

(1) Vedi l'opera citata a pag. 97 e seguenti.

(2) Si noti che questo quadro non figura nel numero di quelli registrati dal Catalogo, poichè non è esposto nelle sale pubbliche, parte appunto pel suo stato di deperimento, parte pel soggetto un poco scabroso.

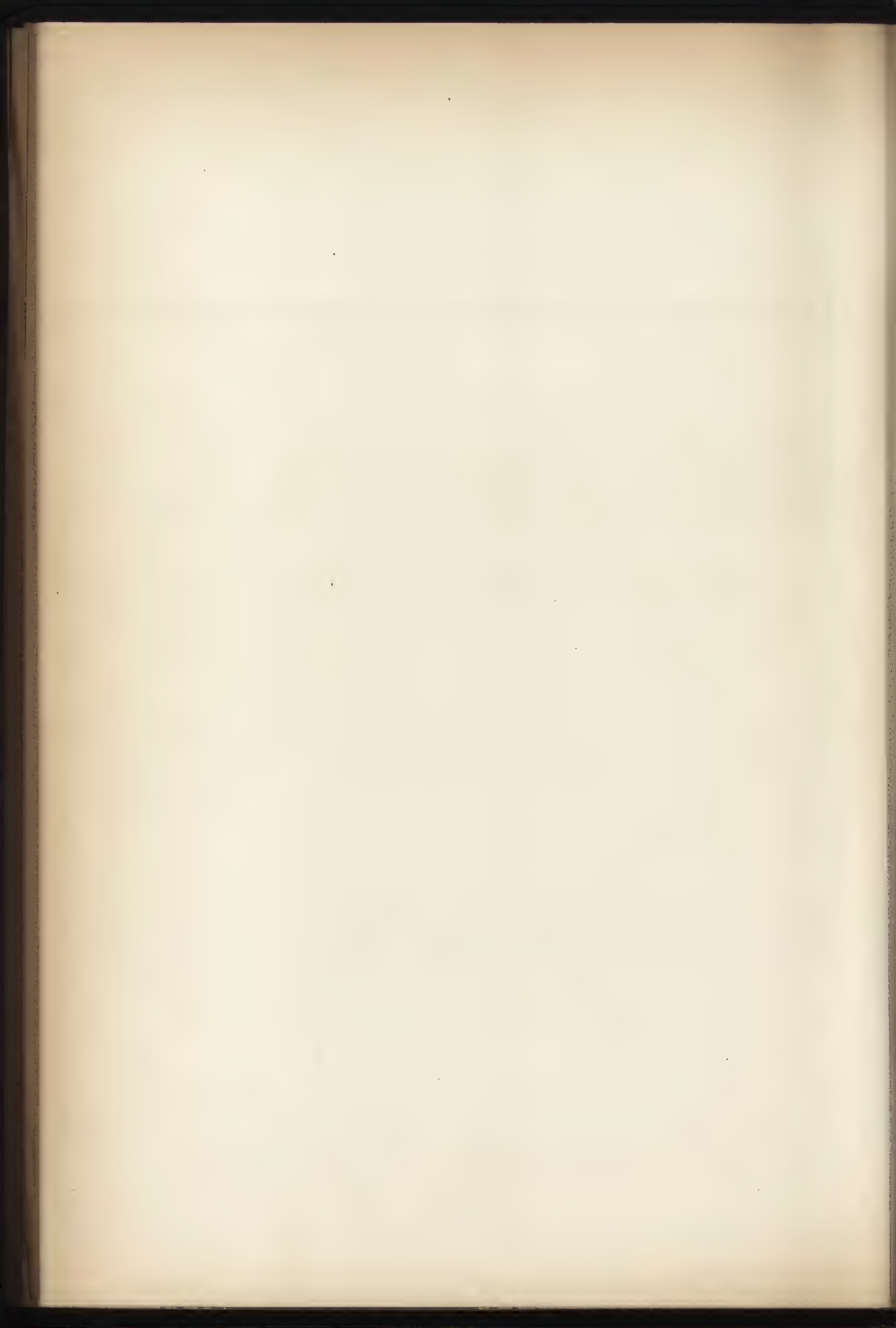
partenente alla Reale Accademia di Londra, opera soltanto abbozzata, rappresentante una Madonna coi due Putti e fatta dal Buonarroti fra il 1505 e il 1506, dalla quale spira di nuovo tutta la sua grande anima, mentre fa degna compagnia nello stesso locale al già menzionato cartone di Leonardo.

I discepoli ed i numerosi seguaci di Michelangelo, privi del suo ingegno, come si sa, riuscirono ad imitare piuttosto i difetti che gli elevati pregi del maestro, e condussero l'arte in breve tempo sul declivio della decadenza. Ciò nullameno la vena artistica ingenita nel popolo fiorentino non inaridì completamente, ma diede luogo anche in tempi avanzati ad artisti capaci e ad opere di pregio e tuttora assai ambite. Prova ne sia il grande favore di che godono generalmente e ben a ragione nel commercio dell'opere d'arte i ritratti di Angelo Bronzino, il devoto ammiratore del Buonarroti e l'amico intimo del Vasari, come lo qualifica giustamente il Catalogo della Galleria Nazionale.

Intorno a certi ritratti quivi additati per opere sue avremmo alcun che a ridire (1), laddove vorremmo sapere invece perchè gli sia sottratta per aggiudicarla al Pontormo una mirabile effigie di un giovinetto dell'approssimativa età di dodici o quattordici anni, rappresentato al naturale, ritto in piedi, signorilmente vestito in costume a seriche stoffe rosse e nere, alla foggia pittoresca del tempo, la mano sinistra appoggiata sull'elsa della spada, con un buon fondo di

(1) Ammettiamo il ritratto di dama in costume nobile del Cinquecento, (n. 50); non così quello alquanto opaco e annerito, e molle nelle forme, di una figura di un cavaliere di Santo Stefano e nemmeno il ritrattino di Cosimo I granduca di Toscana, che vuol essere tenuto per una delle molte copie che s' incontrano in diverse raccolte.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

BRONZINO: RITRATTO DI UN GIOVINETTO.
LONDRA.

tenda color verdone (V. Tav, XVIII). A noi pare che anco astrazion fatta dai modi particolari per cui si distinguono l' uno dall' altro i due pittori, vi sia tanta diversità nella natura loro, da non doverli confondere; perchè mentre il Bronzino tiene qualche cosa del freddo, del determinato e del finamente aristocratico, il Pontormo invece, come scolaro di Andrea del Sarto, è più molle e più sfumato, e nel suo modo di concepire manifesta in genere una natura prettamente borghese. Ora nel sullodato ritratto, acquistato a Parigi nel 1860, ci si presenta un vero e perfetto piccolo gentiluomo fiorentino che mostra di essere pienamente conscio della dignità del proprio rango. Come esecuzione poi è cosa tanto accurata, da aversi per una delle più attraenti in fatto di ritratti fra quanti vedonsi nella stessa raccolta.

Il valore del Bronzino in simile genere di pittura ci conduce alla considerazione del divario notevole che corre presso certi artisti fra il modo di trattare la riproduzione del vero e quello della rappresentazione dei soggetti ideali. L'essere codesto divario avvertito massime in quelli che appartengono alla età in cui l'arte incomincia a declinare non è cosa da doverci recare meraviglia, ma da dimostrare sempre quale serio fondamento sia dato all'arte nello studio fedele della natura. Quando prevalgono invece dei pensieri ricercati nella mente di chi vuol creare di suo colla mira degli effetti nuovi e straordinari, accade che l'ingenua inconsapevolezza dei bei tempi venga meno e che le si sostituisca l'artificioso, indizio evidente di decadenza.

È quanto si può osservare appunto in un quadro a

pochi passi dal lodato ritratto, dove il Bronzino medesimo volle rappresentare un soggetto di fantasia, allusivo apparentemente alle lusinghe traditrici dell'amore profano. Se la lode di singolare bellezza tributata dal Vasari a questo quadro, che soggiunge essere stato mandato in Francia dal re Francesco, dato il genere, non gli vuole essere disputata, per un altro verso non si può negare che le sue finezze e l'accurata esecuzione non compensano l'osservatore di buon gusto delle leziosaggini ond'è improntata quella composizione (1).

II.

Scuola umbra: Raffaello: B. Peruzzi.

La scuola umbra quando vi si eccettui l'angelo della pittura, Raffaello d'Urbino, apparisce alquanto povera d'ingegni peregrini, a paragone della toscana. Ma la Galleria Nazionale possiede alcuni saggi della medesima che non la fanno sfigurare. Rammenteremo anzi tutto il bellissimo trittico proveniente originariamente dalla Certosa di Pavia, e dal duca Lodovico Melzi d'Eril venduto nel 1856 al prezzo tenue di 85 mila franchi, considerato che è uno dei più insigni capolavori di Pietro Perugino, a tale che parecchi scrittori vorrebbero farci credere avervi avuto mano anche il suo grande allievo d'Urbino. Si sà: fra il maestro e lo scolaro in una data epoca della loro vita cioè in-

(1) La descrizione che ne fa il Vasari a dir vero (vol. VII, p. 598) o non è molto esatta (come spesso gli accade), o farebbe nascere il dubbio che si riferisse ad altra pittura.

torno al 1500 il divario che corre è poco sensibile, essendosi il secondo grandemente assimilato il fare del primo, ma ciò non ostante non avvi a dubitare che codesto capolavoro sia tutt'intero il frutto di una felice ispirazione di quest'ultimo. Comunque sia l'argomento più infido sul quale si vorrebbe appoggiare l'opinione della collaborazione di Raffaello in codest'opera è quello che si riferisce alla pretesa circostanza del trovarsi nella raccolta di Oxford un foglio (a punta d'argento e lumeggiato di biacca) il quale mentre apparisce come uno studio preparatorio per lo scomparto a sinistra nel dipinto, dov'è raffigurato l'arcangelo Raffaele che guida il Tobiolo (1), viene generalmente designato per un disegno di mano di Raffaello. Ora per quanto genuino e pregevole sia a ritenersi, stentiamo davvero a creder che autore di esso sia l'Urbinate, al cui nome, come sempre più si vede, si usò fin quì rannodare tante mai cose che in frequenti casi non hanno con lui a ben andare altro legame, se non quello di una parentela artistica, tanto in linea ascendente quanto in discendente (2). La qual cosa

(1) La parte di mezzo del quadro rappresenta la beata Vergine che adora il Divin Bambino il quale vien presentato da un angelo; in alto tre angeli ritti che cantano. Nell'altro scomparto stà da solo l'arcangelo Michele.

(2) Comunque sia meritano di essere meditati i ragionamenti del sig. I. C. Robinson, intorno alle relazioni fra il disegno ed il quadro suddetto. Nel suo particolareggiato Catalogo della raccolta di Oxford infatti egli tenta di dimostrare (pag. 129) che il disegno, siccome supera per ispontaneità e per vaghezza di esecuzione il dipinto, così non può esser altro che uno studio, una invenzione del giovinetto urbinate di cui il suo maestro si sarebbe di poi servito a pro della sua ancona. L'argomento nel sentimento nostro non riesce persuasivo, per quanto vero l'assunto del pregio del disegno, il quale invece ci conferma al più nell'opinione che l'artista spesso riesce più vivo, più scevro d'ogni convenzionalismo quando sbozza il suo primo pensiero, che non

si verifica precipuamente nei disegni, dove un giudizio preciso e sicuro riesce spesso tanto più difficile quanto più vaghi o più sottili sono i dati, che servono a riconoscere l'autore. Nel surriferito foglio però dove oltre alle due figure sonvi alcuni studii intesi a meglio determinare gli atteggiamenti delle mani e del soave viso del Tobiolo, gl'indizii che vi si scoprono, e che si potrebbero riassumere in una certa rigidezza generale del modellato delle forme e delle movenze, c'inducono a ravvisarvi null'altro che uno studio preparatorio del maestro perugino da servirgli di norma per l'esecuzione dell'accurata pala, ch' ebbe a spargere la sua fama in Lombardia (1).

Magramente è rappresentato in Galleria il compaesano di Pietro, noto sotto il nome di Bernardino Pinturicchio. Dotato di fantasia più ingegnosa, più ricca di pensieri che non quegli, gli si fa il torto talvolta nelle Gallerie di attribuirgli certi prodotti della pittura che rivelano piuttosto la mano di un mestierante che non di un vero pittore. Così nella Galleria Borghese (1ª sala) a Roma certe tavole larghe e basse con istoriette di Giuseppe ebreo, fatture alquanto gros-

quando si mette all'impegno di presentarci un' opera compita di tutto punto. Il carattere intimo del disegno di Oxford d'altronde, non meno che la sua tecnica esecuzione ben corrispondono a quanto ci rivela nella raccolta di Venezia lo studio pel quadro di Apollo e Marsia del Louvre, dalla più recente critica riconosciuto per opera del Perugino. Un disegno più eseguito pel Tobiolo coll'Angelo è nel Museo Britannico.

(1) Alla Certosa la pala si componeva in origine di sei parti, v. a. d. sopra le tre suaccennate eravi dai lati una Madonna coll'Angelo annunziante; nel mezzo l'imagine del Padre Eterno. Quest'ultimo soltanto rimase al posto. Dove si trovi l'Annunciazione originale non sappiamo. Per la Lombardia egli ebbe ad eseguire, come si sa, un' altra pala, ed è quella che vedesi tutt' ora in S. Agostino a Cremona, segnata del nome e dell'anno 1494.

solane. Dello stesso peso circa sono nella Galleria Nazionale a Londra tre tavole di analoghe proporzioni, contenenti, come accenna partitamente il Catalogo, tre fatti della storia di Griselda del Boccaccio, che li racconta nel suo Decamerone. Proveniente dalla vendita di una di quelle raccolte private inglesi (quella cioè del signor Barker messa all'incanto nel 1874) le quali spesso godono di fama superiore al loro vero valore, esse non valgono certamente a fornire allo studioso un concetto esatto della capacità di colui ch'è autore dei freschi d'Aracoeli, di quelli dell'appartamento Borgia, dei dipinti di Spello, della pala assai fine che si conserva presentemente nella Pinacoteca di Perugia, e così via dicendo; laonde dobbiamo concludere, che quelle meschine tavolette, di valore affatto decorativo, non meritavano di entrare a far parte di così distinta raccolta, e in verun modo dovrebbero essere presentate per opere di così fino artista. Sono bensì opere autentiche del Pinturicchio una Madonna di gentil sapore quattrocentistico, e un'avvenente S. Caterina con un devoto a lato, da porre sui primordi del Cinquecento.

Al compaesano detto lo Spagna viene ragionevolmente rivendicata una Orazione all'orto, che il Passavant descrisse per opera di Raffaello (v. vol. II, n. 17).

Trasandiamo ora i diversi astri minori della scuola umbra, ed affrettiamo il passo verso il maggiore, cioè verso l'eletto figlio di quell'umile Giovanni Santi che porge pur esso nella Galleria un esempio del suo limitato ingegno in una mediocre Madonnina. Il nome di Raffaello invece non ci risveglia esso l'idea del pittore, anzi dell'artista per eccellenza, cui fu maestro precipuo l'ingegno ferace quanto altri mai e lo squisito

sentimento del bello? Le numerose opere di disegno riunite in Inghilterra, in parte già fino dal regno di Carlo I Stuart nella prima metà del Seicento, ci palesano ad esuberanza queste sue felici disposizioni, ed offrono il mezzo più istruttivo per famigliarizzarsi co' suoi concetti, e seguirlo in tutto il maraviglioso sviluppo da' suoi anni più giovanili infino ai più provetti. Nè vi si oppongono i risultati in buona parte negativi della moderna critica, severa quanto spassionata indagatrice, la quale con buon fondamento è giunta a tale da togliere infinite illusioni intorno all'autenticità dei disegni; non esclusi quelli fin quì pregiati per opere di Raffaello nelle rinomate raccolte di Oxford, di Windsor e del British Museum. Infatti quando anco si avesse a ritenere, che della grandissima copia di fogli che vanno sotto il suo nome, la minima parte possa essere accettata come prova genuina della sua mano, un'altra si scorga rimaneggiata da altri sopra leggiere traccie più o meno svanite dell'autore originale, una terza finalmente vada definitivamente posta nel novero delle opere di scolari e di imitatori (astrazion fatta dalle contraffazioni più o meno ingannatrici e di epoca più o meno recente), rimarrà sempre vero, che codesto materiale di semplici studii ci conduce addentro nella mente dell'Urbinate e contribuisce ad accrescere la maraviglia che suscita la sua prodigiosa attività artistica.

Per tale rispetto rimarranno pur sempre testimonianze memorabili i noti cartoni per gli arazzi vaticani, che vedonsi esposti in una sala del Museo di Kensington, salvati d'infra undici che dovevano essere in origine ed acquistati in Fiandra da Carlo I verso il 1630 per

suggerimento del pittore Pietro Paolo Rubens. Come è noto essi contengono varii fatti riferentisi alle vite degli Apostoli Pietro e Paolo e furono eseguiti con colori a tempera negli anni 1515 e 16 se non dalla mano di Raffaello medesimo, certamente, secondo invenzioni ed indicazioni di lui.

Se queste opere dalle classiche composizioni stanno ad esaltare la potenza dell'inventore nella pienezza dei suoi mezzi e nel fior degli anni, altre invece hanno l'attrattiva dei prodotti primordiali di un genio peregrino e precoce, improntate come sono di una purezza piena di grazia e di vera e sentita vitalità. Fra queste vuole essere rammentato in primo luogo tanto il cartoncino, quanto la corrispondente tavoletta del *Sogno di un cavaliere,* entrambi conservati (l'uno accanto all'altro) nella Galleria Nazionale. L'opinione del Lermolieff che considera quest'opera quale primizia del giovinetto urbinate, confrontandola con felice pensiero al bottone della rosa che annunzia la vicina primavera, ci pare giustificata dall'apparenza della medesima. Vi spira infatti un'aria di grazia così ingenua, che non s'addice se non alla creazione di un giovinetto, ma di un giovinetto di precoce e privilegiato ingegno. — Il soggetto è allegorico. Giace un giovane cavaliere in armatura, addormentato sul piano anteriore, il braccio destro appoggiato sullo scudo, a piè di una pianticella d'alloro: alla sua destra una figura femminile rivolgendosi a lui, mostrasi in quella di offrirgli una spada e un libro; dal lato opposto un'altra donna più giovane viene porgendo un ramoscello di mirto in fiore. Il fondo è costituito da campagna accidentata. In questa semplice composizione, di un incanto poetico singolare, l'autore volle forse al-

ludere alle sorti che aspettano l'uomo nella sua carriera vitale, dove è chiamato da un lato all'adempimento de' suoi doveri con rivolgersi alle severe discipline della scienza ed a combattere per la causa della giustizia e della virtù, mentre dall'altra lo aspetta il premio condegno della felicità e dell'amore.

Sul suolo inglese trovavasi fino a poco tempo fa un quadretto di Raffaello, che ben s'accorda col suddetto per la maniera della esecuzione, e che vuolsi quindi ritenere appartenente alla stessa sua età giovanile. È quello delle tre Grazie, passato dal palazzo Dudley in quello del Duca d'Aumale. Tanto in codesto, quanto nel Sogno del Cavaliere non si scorge alcuna attinenza col noto maestro del Sanzio, Pietro Perugino; circostanza facilmente spiegabile quando si ammetta, che l'origine di detti lavori vada riportata, come è verosimile, ad alcuni anni prima del 1500, nei quali l'eletto giovinetto, come si applicò a dimostrare il Lermolieff, non poteva per anco essere entrato nello studio del Perugino, ma secondo ogni probabilità ebbe a fruire degli ammaestramenti del concittadino Timoteo Viti, reduce appunto dalla sua dimora in Bologna nella bottega del Francia (1). E in vero, mentre i quadretti accennati, ai quali si avrebbe ad aggiungere quello del piccolo San Michele al Louvre, accusano indizii di una mente ingenua e quasi infantile, è sensibile il cambiamento fatto dal pittore nella prima sua tavola di grandi dimensioni, quella cioè a dire della Crocefissione, condotta per un altare della chiesa di S. Domenico in Città di Castello ed ora visibile nella raccolta

(1) Vedasi nel libro sulle Gallerie germaniche il sensato sviluppo di questo argomento.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

RAFAELE SANZIO: LA MADONNA ANSIDEI - LONDRA.

Dudley a Londra « *la quale se non vi fosse il suo* « *nome scritto nessuno la crederebbe opera di Raffaello,* « *ma sibbene di Pietro,* » come ben dice il Vasari.

Uno sforzo di maggiore indipendenza già si scorge nella nota pala proveniente dalla cappella Ansidei nella chiesa di S. Fiorenzo in Perugia. Quivi stette fino al 1764, indi passò nel castello dei duchi di Marlborough a Blenheim, per finire ad essere incorporata alla National Gallery nel 1885 (1) (V. Tav. XIX).

La disposizione del trono a baldacchino, sotto una arcata che dà sull'aperta campagna, non che quella della Madonna che vi stà insediata, colla sinistra rivolta ad un libro che le stà sul ginocchio e la destra reggente il Bambino seduto infantilmente compunto sull'altro ginocchio, sono particolari di carattere eminentemente umbro, da rammentare direttamente il Perugino, il Pinturicchio, lo Spagna. Alquanto più originali invece appariscono i due Santi ai lati, Giovanni Battista e Nicolò da Bari; quest'ultimo massime una figura largamente e vivamente pensata.

L'origine del quadro, come si rileva dalla data segnata in cifre ad oro in un lembo del manto della Vergine, risale all'anno 1506 e vuolsi riportare ad un periodo di parecchi mesi trascorsi a Perugia, interca-

(1) Se il valore effettivo di un' opera d' arte si avesse a dedurre dal prezzo di vendita raggiunto, bisognerebbe dire che la Madonna Ansidei è il più prezioso fra quanti quadri possiede oggi la Galleria, avendola essa acquistata notoriamente mediante la somma tonda di 74 mila lire sterline, pari a un millione e 850 mila franchi. Di fronte ad essa riesce tenue per un altro verso quella di 25 mila franchi, spesa pel piccolo gioiello del Sogno del Cavaliere, preferibile, come concetto ingenuo e sentito, alla grande pala. — Non sono frequenti d'altra parte i segni di privata munificenza pari a quello dato dal Duca d'Aumale, che non si peritò di consacrare all' acquisto della tavoletta delle Tre Grazie la bella somma di 600 mila franchi.

lati fra la sua prima e la seconda dimora a Firenze, periodo nel quale dovette eseguire il celebre fresco di S. Severo non che altri quadri di devozione (1).

Segue fra le opere del Sanzio nella pinacoteca inglese la sua Santa Caterina di Alessandria, la quale si associa, quanto a modo di esecuzione, alla più importante opera eseguita nel 1507, quale è la Deposizione di palazzo Borghese, ed appartiene quindi al pari di quella alla seconda maniera. Nobile ed elegante figura è codesta Santa Caterina che sorge dalle ginocchia in su, il braccio sinistro appoggiato alla ruota, simboli del suo martirio, il destro ripiegato colla mano al petto in atto di devota rassegnazione; il capo rivolto a destra, mentre lo sguardo cerca le regioni celesti (2).

Dov'è da osservare tuttavia che le già menzionate raccolte inglesi non che quella del Louvre, degli Uffizî, ed altre ancora, porgono esempi interessantissimi di disegni svariati del periodo accennato, da lui parte ideati parte eseguiti, che rivelano uno slancio ed una spontaneità quale non si ritrova appieno nelle contemporanee sue opere tradotte in pittura. Così rispetto alla Santa Caterina dalla ruota si confronti il dipinto col cartone punteggiato che trovasi al Louvre e si dovrà riconoscere che in quest'ultimo v'è decisamente maggior calore, maggior intensità di vita. Parimenti fra le numerose prove fatte in abbozzo per istudiare il miglior modo di aggruppare le figure nella tavola della Deposizione, avvene più di una che per rispetto

(1) V. Lermolieff, ediz. ital., p. 347.

(2) Proviene dalla Raccolta Aldobrandini, e dopo essere passata per varie mani in Inghilterra fu acquistata dalla Galleria nel 1839, al prezzo di oltre 93 mila franchi.

a composizione di linee, ad espressione, ad atteggiamenti sono senza alcun dubbio preferibili a quanto seppe effettuare di poi nel quadro.

Da ultimo eccoci in faccia all' avvenente Madonna nota sotto la denominazione del Raffaello di casa *Garvagh* dal nome della famiglia che la cedette alla Pinacoteca Nazionale nel 1865 per la cospicua somma di 220 mila franchi, a quanto riferisce il signor Reiset sullodato (1). Tanto è vero che il pregio delle opere dei grandi maestri non si misura in ragion di grandezza materiale, dappoichè la suddetta non oltrepassa i 15 pollici di altezza e 13 di larghezza. Noi comprendiamo il criterio adottato in caso simile per parte di una istituzione fondata da una grande e ricca potenza, e siamo persuasi che la Direzione della medesima non sarà mai redarguita per tale acquisto; per quanto la critica all' altezza dei tempi, o per meglio dire non prevenuta da alcun convenzionalismo tradizionale debba fare alcune riserve rispetto alla parte che concerne Rafaello stesso nella esecuzione di codesto dipinto. Nota ne è la composizione per mezzo di stampe e fotografie; vi è rappresentata la beata Vergine seduta davanti un pilastro che divide due arcate; sul suo grembo il Putto ignudo, rivolto verso il San Giovannino che vedesi di profilo accostarsi alla Madonna dal lato opposto e porgere un garofano al Bambino Gesù; in distanza un paese a colline con caseggiati.

Che l' origine del quadro vada ricercata nel tempo della dimora di Raffaello in Roma è circostanza da

(1) Apparteneva anch'essa alla Raccolta Aldobrandini e nel 1818 pervenne in possesso di Lord Garvagh.

non porsi in dubbio. Se non che, mentre dall'insieme trasparisce bensì una grazia veramente raffaellesca, esaminando più attentamente le singole parti vi si scorgono dei difetti, la responsabilità dei quali difficilmente si avrebbe a far risalire al Sanzio. Di fatti per quanto spetta al disegno l'occhio rimane offeso dalla disposizione arbitraria dei panni posti sopra il piano dove l'avvenente Madonna avrebbe a sedere, disposizione per la quale non è dato luogo in verun modo allo spazio richiesto per la collocazione delle gambe. Quanto al colore riesce estranea per un'opera dell'autore delle Madonne di *Foligno*, della *Sedia*, di *S. Sisto*, quella tinta fredda, quasi da pittura in porcellana. Quando a queste riserve si associ la considerazione delle grandi imprese alle quali Raffaello dovea attendere in Roma durante i due noti pontificati, ne segue più che la probabilità la sicurezza che in molti casi egli avesse avuto a ricorrere nell'adempimento dei suoi impegni alla collaborazione degli allievi: nè apparisce fuori di luogo quindi l'ammettere che uno di tali casi siasi verificato nella esecuzione di codesta Madonna, già di casa Aldobrandini.

Simili indizî del resto si riscontrano fra altre delle più celebrate Madonne. Per lo meno vorremmo citarne due, e sono l'una la Vergine detta *dal velo*, ossia dal *diadema*, al Louvre, dove la figura di S. Giovannino in ispecie porge la più grande somiglianza con quello del quadro di Londra (come ebbe già a notare il signor Reiset), l'altra la Madonna d'Orleans, ora in possesso del Duca d'Aumale (1).

(1) Degli altri tre numeri nella National Gallery registrati sotto il nome di Raffaello, il Catalogo stesso ammette che il 929 non è se non

Da Raffaello a' suoi scolari, per quanto abbiano cercato d'imitarlo, corre un gran passo, vorremmo quasi dire un abisso. Di Giulio Romano nessuno potrebbe farsi un'idea adeguata stando alle poche cose che di lui porge la Galleria Nazionale. Gli è nelle grandi opere di decorazione che si conosce appieno il valor suo, quali vedonsi massimamente a Roma ed a Mantova; laonde non ispetta a noi l'occuparci qui ulteriormente di lui.

Merita invece d'essere messa in rilievo un'altra opera, che se non proviene da un'artista di quelli che si contano fra i diretti scolari di Raffaello, pure si qualifica per tale che deve essere stato fortemente impressionato dagli esempi del Sanzio, non che dalla maniera di Giulio Romano e di Michelangiolo. Vogliamo parlare del Senese Baldassare Peruzzi. La pregevole opera che conservasi di lui nella Galleria Nazionale è un grande disegno, accuratamente eseguito a chiaroscuro e rappresentante in vasto paese e con molte figure l'Adorazione dei Magi. La compie in alto un gloria con Dio Padre, circondato da angeli. Noi vi scorgiamo in certo modo un riassunto di quanto il Peruzzi era capace di fare quando già in età matura cercò di assimilarsi i grandi esempi dell'arte che l'ambiente di Roma gli veniva porgendo, tanto nella statuaria antica quanto nelle produzioni dei valenti contemporanei. Gli è sotto tale aspetto che il ricco disegno del Peruzzi ci si presenta come vero prodotto

una copia antica della Madonna di casa Bridgewater (intorno alla quale e alle altre due tavole raffaellesche della stessa casa, vedi Reiset, op. cit. p. 78); il 661 un lucido di G. Schlesinger (a. 1822) dalla Madonna Sistina di Dresda, il 27 una ripetizione, o più esattamente una copia del ritratto di papa Giulio II.

di scuola romana nella sua più bella e più completa esplicazione; la quale scuola del resto, come si sa, non ha alcun carattere suo proprio ma è rappresentata dal complesso dell'attività artistica di Michelangelo e di Raffaello co' suoi scolari (1).

III.

Scuola ferrarese: pittori di Bologna: Melozzo da Forlì.

Ma la via che ci sospinge è tuttora lunga e se l'amico lettore non ha per anco perso la lena di seguirci, noi lo pregheremo di unirsi a noi a richiamare le opere più importanti che la Galleria di Londra possiede in fatto di scuole dell'alta Italia, o per meglio dire della valle del Po.

Prendendo a considerare la scuola ferrarese del Quattrocento, la più eminente figura che ci si affaccia, natura energica e vigorosa, si è Cosimo Tura detto il Cosmè. Egli occupa in certo modo rispetto alla scuola di Ferrara il posto che si compete al Mantegna rispetto alla padovana. Ch'egli stesso poi in origine discendesse dalla scuola padovana apparisce più evidente dall'aspetto delle sue opere di quello che si possa dire della sua pretesa derivazione da un Galasso Galassi, pittore ferrarese, intorno al quale regna tuttora molta oscurità ed incertezza. Le vicende dei tempi furono avverse alla conservazione di parecchie sue opere, così che i preziosi frutti del suo operato si sono fatti al-

(1) Per altri particolari intorno a codesto disegno vedasi la nostra monografia intorno a Bald. Peruzzi.

quanto scarsi oggidì. Il quadro principale di lui che la Pinacoteca inglese possiede è una Madonna in ornato trono, col divin Putto dormiente sulle braccia e sei angeli attorno; opera interessante, come tale che rappresenta il pittore in tutto il suo aspetto spiccatamente individuale, tanto meno avvenente nei tipi, che inclinano perfino al grottesco, quanto più forte e saporito. Finissimi poi sono gli ornati onde è decorato il trono ben architettato (1).

Di carattere eminentemente ferrarese quattrocentista è una tavola centinata, nella quale primeggia ritta in piedi sopra un piedestallo una figura austera di un Santo che veste l'abito domenicano, visto di faccia in atto esortativo e con un libro nella sinistra. La lunetta sopra il capo del Santo è occupata da una gloria di angeli di minori dimensioni, coi simboli della passione tra le mani, intesi a far corteo al Figliuolo di Dio seduto nel mezzo. Codesta tavola, pervenuta alla Galleria col nome di Marco Zoppo, per acquisto fattone a Ferrara nel 1858 nella rinomata Pinacoteca Costabili

(1) Non deve recare maraviglia che un privato amatore abbia preferito all' austero quattrocentista un elegante colorista veneto. Ciò avvenne appunto rispetto al proprietario Sig. Federico Frizzoni di Bergamo, da cui il quadro passò in Inghilterra nelle mani dell'ex direttore Sig. Eastlake che lo cedette di poi alla Galleria, mentre al primitivo proprietario diede in cambio una pregevole Madonna con Santi, segnata col nome dal bergamasco Giovanni Cariani, dipinto con molta vaghezza di colorito. Quanto alla Madonna del Tura, non è senza interesse osservare che il lunettone, già nella raccolta Campana ora al Louvre originariamente le serviva di complemento insieme ad altri brani, ora dispersi. — Anche il San Girolamo nel deserto, proveniente dalla Galleria Costabili ed ora appartenente a quella di Londra, è un esempio chiaro della sua mano, preferibile anzi per severa nobiltà d'espressione alla tavola della Madonna. — Genuina infine, come che di minore entità è una mezza figura della Vergine in orazione, proveniente dalla raccolta Barker.

non corrisponde in alcun modo al fare del suddetto pittore. Noi la stimiamo invece senza esitazione per opera di quel Francesco Cossa, intorno al quale si è fatto maggior luce da qualche anno in qua per merito di alcuni valenti cultori degli studii artistici fra noi (1).

Dovendosi ritornare altrove su codesto argomento ci limitiamo qui ad osservare che, da poi che venne pubblicato dal Cav. Adolfo Venturi il singolare documento donde si ritrae che il giovane Cossa fosse il più eminente fra i pittori del salone di Schifanoia, e che d'altra parte il Lermolieff già anteriormente colla pratica scorta del suo metodo sperimentale era riescito a riconoscere la mano dell'autore medesimo in una tavola di un'Annunciazione della Galleria di Dresda, fatta in origine per una chiesa di Bologna, ne viene di conseguenza che si abbia a riconoscere la mano del Cossa altresì nel quadro di che si tratta. Non si saprebbe in fatti trovare altra pittura che manifestasse tanta coincidenza nella fattura e nello stile coi dipinti surriferiti, quanto quella del Santo della National Gallery; colla quale pure si accorda inoltre un avanzo di affresco del Cossa, che apparisce dietro l'altar maggiore della chiesa di Baraccano a Bologna. Viene leggittimato quest'ultimo dalla iscrizione a piene lettere, oltre che da un documento, dal quale si ricava che fu eseguito nel 1472, mentre ci permette di congetturare che circa nello stesso tempo o poco prima il Cossa avesse eseguito il quadro che trovasi ora a Londra.

(1) La nostra versione è stata accolta del resto dalla ultima edizione del Catalogo, mentre anteriormente il quadro passava per opera di Marco Zoppo.

Terzo fra cotanto senno di Ferraresi del Quattrocento ci si presenta Ercole di Roberto in una tavoletta a guisa di predella, passata da pochi anni in quà dal palazzo Dudley a quello di Trafalgar Square. Il soggetto n'è la Raccolta della manna nel deserto rappresentato con efficaci gruppi di figure, sparsi sopra un vasto piano confinato in giro da una serie di abitazioni in forma di capanne. Per quanto intorbidato da ristauri e da cattive vernici, i tipi delle figure, dalle teste a cranii tondeggianti ampiamente, dalle membra scarne e tese, dagli atteggiamenti espressivi, ci rivela in modo non dubbio l'autore delle celebrate predelle della Galleria di Dresda. — Se confrontiamo poi codesta opera con un curioso piccolo Cenacolo, accuratamente eseguito, nella stessa saletta (opportunamente dedicata alla scuola di Ferrara e di Bologna), di leggieri potremo scorgere la differenza che passa fra il modo di presentarsi di un artista di ordine elevato, quale è l'autore della predella ed uno di povero ingegno, quale è quello del Cenacolo stesso, che taluno volle pure identificare col Roberti, laddove il Catalogo con più saggio riserbo registra il quadro sotto la intestazione generica di *Scuola dell'Italia settentrionale, XV secolo*. Comunque sia è un soggettino trattato nella maniera di un miniatore, e si distingue non meno pel vivace colorito che per la composizione dell'ambiente in che sono raccolte le figure, dove sono tracciati dei motivi architettonici e ornamentali consentanei al gusto delicato del tempo.

Se dal più antico Ercole ci rivolgiamo al suo omonimo iuniore, dal nome del padre chiamato Ercole di Giulio Cesare Grandi, eccoci di fronte ad una magnifica pala, già ornamento cospicuo dell'altar maggiore

della chiesetta degli Esposti in Ferrara. Di là essa fu ritirata nel palazzo dei marchesi Strozzi, i quali alla loro volta la vendettero alla Pinacoteca inglese nel 1882. Citata dagli scrittori di Ferrara dapprima per opera del Francia, poi del Costa, non è se non in epoca recente e per iniziativa del Lermolieff ch'essa venne riconosciuta quale opera di Ercole. In questo quadro in vero, come egli osserva, il Grandi si avvicina tanto al suo maestro Costa, che si richiede un occhio molto esperto della scuola ferrarese, per riconoscervi lo spirito e la mano dello scolaro.

Per quanto il Grandi del resto voglia essere tenuto da meno del suo maestro, conviene dire che in codesta sua opera la Galleria Nazionale inglese ha avuto la fortuna di accaparrarsi il suo vero capolavoro. Per tale lo qualifica tanto il concetto complessivo della composizione, quanto la gustosa finezza della esecuzione in ogni particolare. Mentre davanti un arco in prospettiva, dall'alto del trono eminentemente ferrarese, ornato in varii ripiani di predelle, di fregi, di medaglioni, domina la Vergine col suo Bambino ignudo, ritto in piedi in atto di benedire, si fanno riscontro sul piano inferiore con vantaggioso contrasto di acconciatura e di espressione i Santi Guglielmo e Giov. Battista, cavalleresco giovane guerriero in armatura il primo, devoto, ascetico precursore di Cristo il secondo. Fra gli ornati del trono voglionsi osservare principalmente i tipi dei due finti medaglioni e delle storiette allusive all'infanzia di Gesù, nei quali si scorgono gli indizii, e non puramente casuali come è a credere, di un addentellato che collega in arte il secondo Ercole col primo. Indizii non ispregevoli per lo

studio dello sviluppo della scuola di fronte alla scarsezza delle attestazioni storiche (1).

Al pari del Quattrocento troviamo bene rappresentato nello stesso ambiente il Cinquecento, rispetto ai pittori di Ferrara. In fatto di ciascuno dei più cospicui rappresentanti di codesto secolo si hanno esempii notevoli, quando si eccettui il Dosso, che vi fa tuttora difetto, essendo pitture di tempo posteriore quanto gli viene aggiudicato presentemente (2).

Cominciando con Lorenzo Costa, che per verità stà a cavallo dei due secoli, lo riscontriamo perfettamente autentico in una sua opera divisa in cinque parti, segnata del suo nome e datata del 1505. Non è più il Costa delle sue ispirate creazioni degli anni anteriori, ma non per anco molle e stracco come lo vediamo negli ultimi tempi dopo essersi trasferito da Bologna a Mantova.

Migliori sono una serie di tavole del Garofalo, grazioso al solito e di tinte succose e fresche. Finalmente merita speciale menzione pel suo valore artistico una tavola grande con entrovi tre santi ritti in piedi, ritenuta come opera di Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano, ma che in ultima analisi reputiamo sia pure da noverare fra le opere del Garofalo stesso, contrariamente all'opinione espressa dal Catalogo che

(1) Dobbiamo respingere come opera di Ercole di Giulio Cesare una piccola tavola con numerose figure rappresentanti la Conversione di S. Paolo, la quale si presenta piuttosto per una mediocre creazione di un seguace dei Dossi.

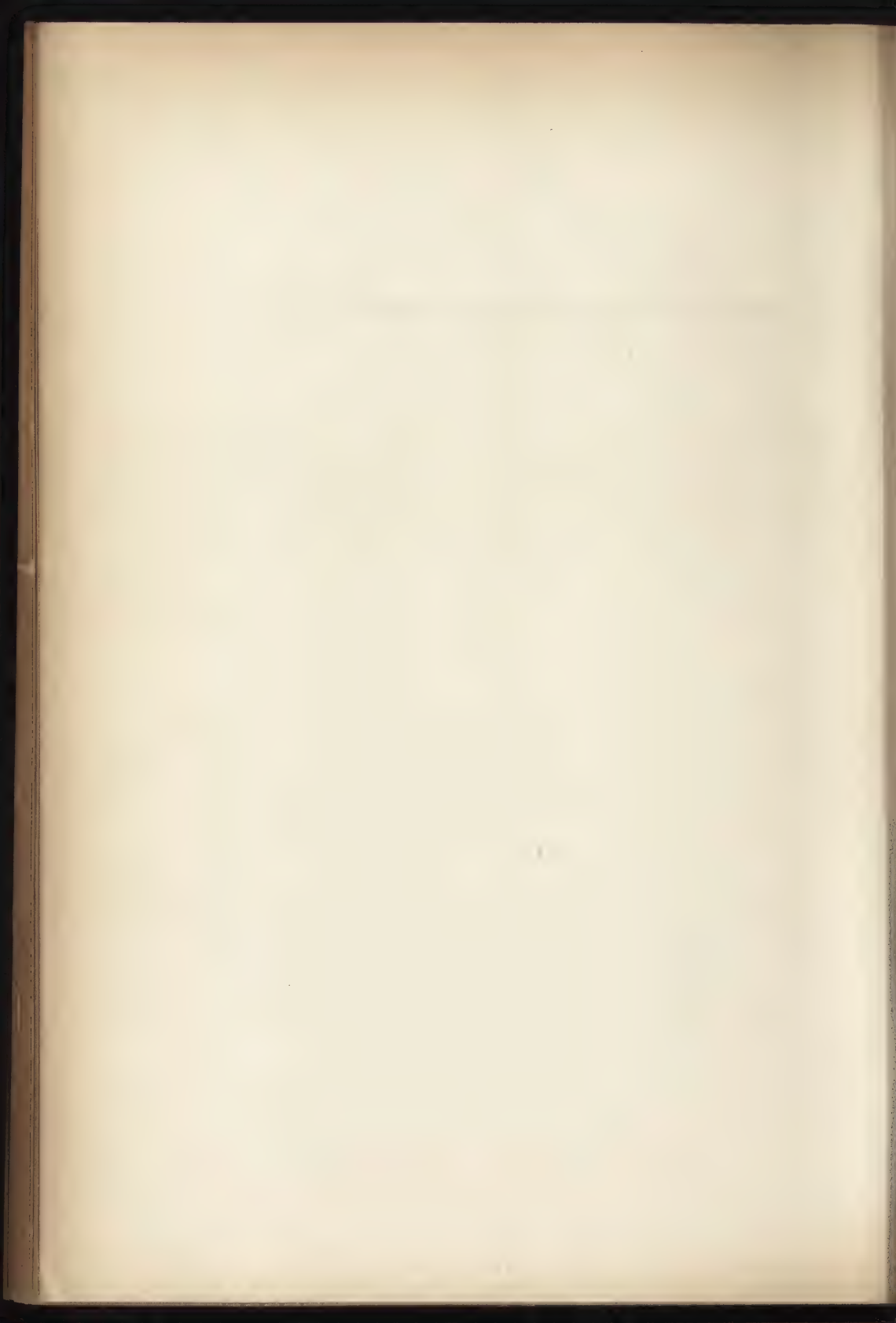
(2) Sua nel concetto non già nella esecuzione una tela acquistata nel 1887 presso il pittore Murray, nella quale pare sia rappresentata una Musa che istruisce un poeta (n. 1234). Non vi si riscontra nè la vigorìa nè l'impasto del colorito suo proprio.

mantiene l'attribuzione all'Ortolano. — Quello che ognuno di leggieri avverte osservando la tavola accennata si è ch'essa appartiene ad un artista poeticamente ispirato e dotato di un senso pittorico e di una robustezza non comune. Stà nel mezzo, le braccia legate ad un tronco d'albero la figura slanciata del cristiano Apollo, S. Sebastiano, in espressione di serena rassegnazione. Vieppiù profonda è la devozione che trasparisce dal volto di S. Rocco alla sua destra, il viso alzato al cielo, la sinistra sul petto, mentre dal lato opposto si presenta in piena armatura appoggiato all'ornata lama della spada un vigoroso guerriero, S. Demetrio, in atto fantasticamente pensieroso. Il fondo è costituito da un paesaggio battuto da vividi sprazzi di luce con terreno accidentato, cosparso di casolari e di varie macchiette, fra le quali si osserva il grazioso episodio di un abbeveraggio di cavalli entro una strada montanina (Vedi Tav. XX).

Che le circostanze concernenti la vita di un pittore Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano, dall'occupazione cui attendeva il padre, siano poco note e che le sue opere e la sua biografia siano state confuse con quelle del Garofalo ne conviene il Sig. Burton medesimo. Il quadro di che si tratta, com'egli c'insegna, si trovava in origine sopra un altare della chiesa parocchiale di Bondeno nel Ferrarese e vi stette fino al 1844, essendovi considerato come il capolavoro dell'autore.

Il Burton crederebbe quindi non esservi ragione per togliere credito alla tradizione locale che l'assegna all'Ortolano. Se non che essa viene contradetta da altra tradizione locale per la quale in Ferrara vengono at-

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

GAROFALO: I TRE SANTI - LONDRA.

tribuiti all'Ortolano varii quadri nella sala capitolare del duomo ed una serie di affreschi già decoranti la villa estense di Belriguardo, che rivelano la mano di un pittore affatto subordinato in confronto di quello dell'ancona di Londra. Questa invece porge la più stretta attinenza con altra pregevole tavola di Galleria Borghese rappresentante la Deposizione di N. S., la quale per tradizione porta il nome di Garofalo. Ora a noi pare che il Lermolieff seguendo detto pittore nello svolgimento della sua carriera con un esame critico delle sue opere abbia saputo determinare in modo convincente il periodo della sua vita nel quale egli deve avere condotto la pala di Bondeno, non che varie altre opere che vengono da lui enumerate (1). I tratti caratteristici avvertiti in questo complesso di dipinti appartenenti alla sua migliore età, ossia al terzo decennio di sua vita, per quanto abbiano una impronta individuale che non si smentisce interamente negli anni posteriori, dal più al meno si coordinano ad una sensibile influenza esercitata sul Garofalo dal suo valente concittadino Dosso (di pochi anni maggiore di lui), tanto pel modo vivo e sentito di concepire i soggetti, quanto nella scelta e nell'accordo dei colori oltremodo succosi e a forti contrasti di luci e di ombre, quali ben si riscontrano nel quadro di Londra, che il critico sullodato collocherebbe verso l'anno 1509.

Passando da Ferrara a Bologna, il più antico pittore che dovremmo qui rammentare è Lippo Dalmasio, che fiorì sul declinare del XIV e sul principio del XV secolo, e le cui opere sono alquanto ricercate, per

(1) Vedi: *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Roma*, pag. 264 e seguenti.

la loro rarità d'altronde piuttosto che pel valore intrinseco. La sua Madonna col divin Putto nella Galleria di Londra entro una gloria circolare di cherubini è infatti una creazione piuttosto insignificante e alla quale i facoltosi figli d'Albione hanno reso troppo onore accogliendola nella loro cospicua raccolta. A noi sembra senza pur volergliela invidiare ch'essa spetti a quel genere di monumenti i quali hanno più che altro un certo valore locale rispetto al paese cui appartengono, dove stanno a rappresentare quel dato stadio a cui l'arte è giunta a' tempi loro. Il posto più naturale che si competerebbe dunque alla Madonna del Dalmasio, ammesso che non avesse avuto ragione di rimanere nell'originario luogo di devozione, sarebbe stato certamente la Pinacoteca di Bologna; ma il suo significato quivi avrebbe pure avuto un' importanza vorremmo dire semplicemente negativa, poichè avrebbe servito a dimostrare come la pittura in quella città non desse indizio di alcun risveglio foriero di creazioni grandi ed immaginose come si riscontrano, per es., nell'antica scuola veronese e nella senese anche in tempo anteriore. Nella Galleria di Londra pertanto ci sembra che detto quadro perda anche di questo suo interesse molto relativo e quindi si trovi alquanto spostato.

Ben altra cosa gli è quando si tratta di un vero artista, quale Francesco Francia, il quale mettendo a profitto della pittura le sue delicate qualità di orefice, vi dispiegò un gusto tanto puro e castigato. La sua carriera da pittore del resto, stando a quanto i fatti indicano e come tentammo dimostrare in altro scritto, deve essersi trovata in istretti rapporti con quella di

Lorenzo Costa, il quale giunse a Bologna già pittore fatto allorchè il Francia verosimilmente non aveva per anco incominciato a rivolgersi al maneggio dei pennelli; s'intende parecchi anni prima del 1490. Ciò nullameno i loro caratteri individuali sono abbastanza spiccati perchè si possano generalmente distinguere l'uno dall'altro. La Galleria Nazionale possiede di ciascuno di essi una buona pala, entrambi provenienti da chiese italiane (1) dove appariscono ben differenti l'uno dall'altro, dappoichè il Costa usa nelle sue figure delle forme notevolmente scarne e lunghe e non raggiunge pertanto quella bellezza quasi scultoria che sà dare il Francia alle membra ed ai volti umani, ma lo supera per verità di tipi e per la sua naturale disposizione a produrre degli effetti pittorici, massime laddove gli è dato campo di circondare le composizioni de' suoi vaghi paesaggi. Del resto stando a quanto ci porge la Galleria di Londra non si può se non rimanere particolarmente impressionati dalla soavità dell'espressione e dalla bellezza delle linee che manifesta il Francia nella sua lunetta rappresentante la Vergine e due Angeli che piangono attorno al corpo morto del Redentore.

Fra i pittori che dipinsero in Bologna e in Romagna vuol essere rammentato qui anche Gerolamo da Treviso. Benchè egli non vada noverato fra i grandi artisti nè presenti un carattere suo proprio bene spic-

(1) Quella del Costa, proviene dall' oratorio delle Grazie a Faenza, ora soppresso; quella del Francia pure segnata *(Francia Aurifex Bononiensis, p.)* dalla cappella Buonvisi della chiesa di S. Frediano a Lucca, chiesa che conserva tuttora un' altra tavola del Francia. Dalla chiesa la tavola suddetta passò nella raccolta del duca di Lucca, di là nel 1840 in Inghilterra.

cato, pure lo troviamo relativamente bene rappresentato nella Pinacoteca mediante una tavola grande d'altare, recante il suo nome. Vi sta seduta in alto trono la Madonna col Bambino, coi Santi Giuseppe, Giacomo e Paolo ai lati, oltre al devoto committente della famiglia Boccaferri che fece dipingere il quadro per una sua cappella in S. Domenico a Bologna. La pala fu venduta e portata ad Imola nel secolo scorso, da dove passò poi in Inghilterra.

Gerolamo nacque nel 1497 e vale per scolare del proprio padre Pier Maria Pennacchi: se non che nelle sue opere egli apparisce quale vero ecclettico. La sua tavolozza, intensa e calda, evidentemente deriva da quella dei coloristi ferraresi; nello stesso tempo l'influenza raffaellesca si fa sentire.

Come è noto egli finì la sua vita al servizio di Enrico VIII d'Inghilterra e morì colpito da una palla di cannone nel 1544 presso Boulogne, dove si trovava in qualità d'ingegnere del re.

Lasciamo ora da parte i Bolognesi del Seicento, sempre riccamente rappresentati presso di noi, e rivolgiamoci ad un valente artista nativo di una città della vicina Romagna, cioè alla figura misteriosa di Melozzo da Forlì. Figura misteriosa davvero, poichè mentre egli è uno di quei maestri che fanno epoca o per meglio dire segnano nella Storia dell'arte un periodo nuovo, ignoriamo tuttora chi gli sia stato maestro, chi lo abbia dirizzato sulla via da lui battuta. Egli infatti, quasi coetaneo del Mantegna (questi come è noto essendo nativo del 1431, il Melozzo invece del 38, come risulta dal suo epitaffio) (1), ebbe parimenti di mira, quantunque con un

(1) L'epitaffio già nella chiesa della Trinità a Forlì, c'insegna ch'egli

ideale diverso ed indipendente, l'intento che vuolsi del resto ritenere proprio del tempo in genere e dello stadio a cui era giunta l'arte, di applicare con ogni esattezza possibile le regole della prospettiva, tanto alle figure quanto agli accessorî che le circondano. Sono troppo note le sue pitture murali o per meglio dire gli avanzi delle medesime a Roma ed a Forlì, perchè quì se n'abbia a parlare. È pur noto ch'egli fu per alquanto tempo il pittore del duca di Urbino, Federico da Montefeltro e che nel suo magnifico castello ebbe ad eseguire parecchie opere di pittura: provengono di là appunto due tavole con figure allegoriche, credute rappresentar l'una la Musica, l'altra la Rettorica, che trovansi nella Galleria Nazionale fin dal 1866. Probabilmente formarono parte in origine di una serie rappresentante le sette Arti liberali, due delle quali si conservano nella R. Galleria di Berlino. Una di queste ultime si vede personificata in una figura di donna, vestita di broccato in oro, seduta in un trono riccamente ornato; un uomo attempato nel quale si ravvisano le fattezze del duca stesso sta inginocchiato davanti a lei in atto di ricevere con ambo le mani un libro ch'essa gli viene porgendo; superiormente sopra un bracciale di bronzo un'aquila che regge lo stemma dei Montefeltro colle insegne papali. La menzionata figura allegorica rappresenta probabilmente la Dialettica. La seconda, del Museo di Berlino, tolta da pochi anni dal ripostiglio dei quadri, dove fu trovata in cattivo stato, evidentemente rappresenta l'Astronomia,

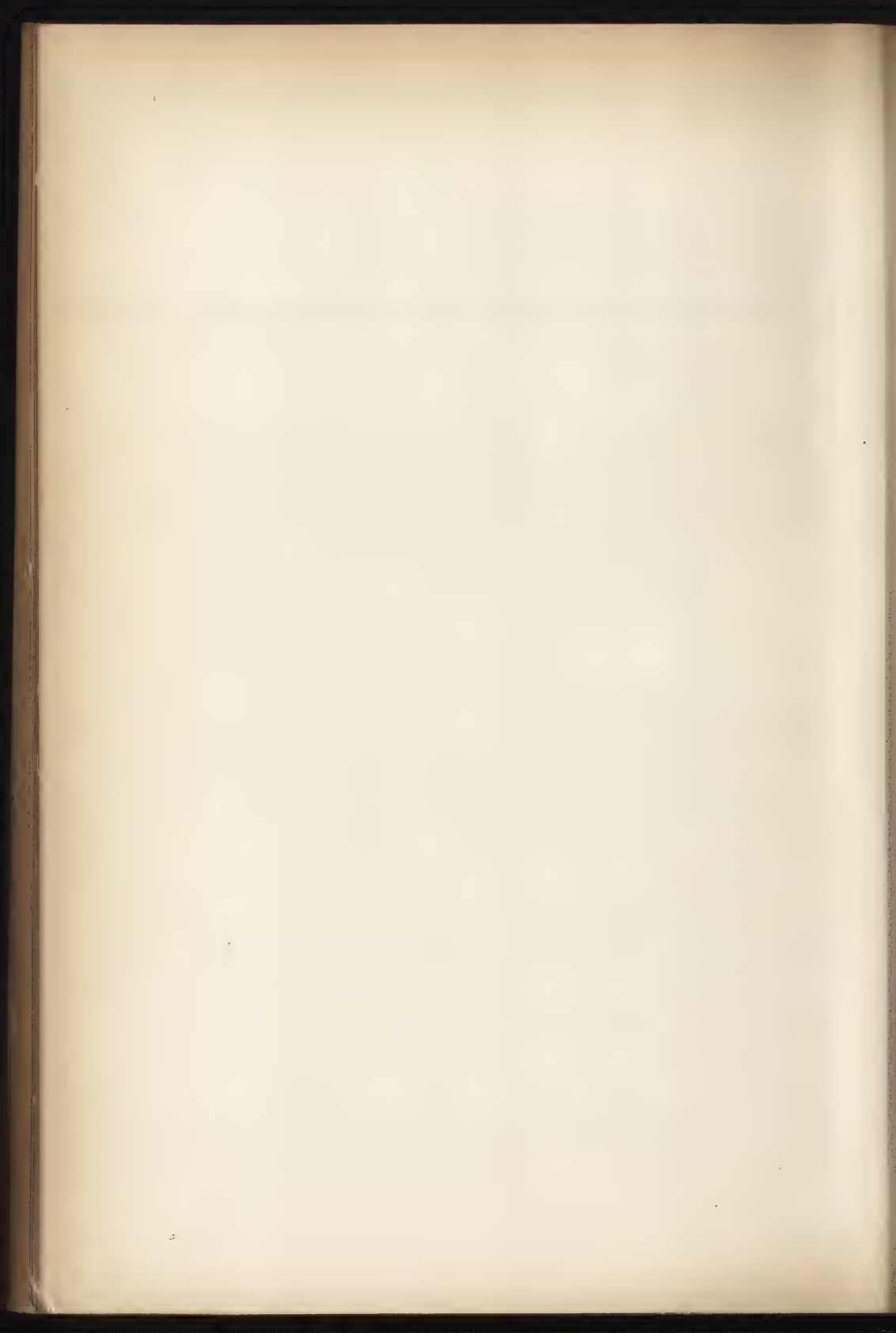
visse 56 anni e 5 mesi, e poichè come data della sua morte una cronaca manoscritta accenna il dì 8 novembre 1494, il suo giorno di nascita di ragione cadrebbe sull'8 giugno 1438.

nell' atto che porge una sfera astronomica ad altro uomo di grave aspetto, che a detta del Prof. Augusto Schmarsow sarebbe ad identificarsi in un congiunto del duca, il Conte Ottaviano Ubaldini, poeta ed amico dei letterati egli stesso, dedito agli studi di astronomia e di astrologia (1). Le due figure femminili sulle tavole di Londra sono parimenti sedute in trono e ricevono omaggio ciascuna da un uomo, inginocchiato davanti, mentre l'una, che vedesi riprodotta nella Tav. XXI, accenna ad un piccolo organo da musica posto a' suoi piedi, l'altra dà l'indicazione di un passo entro un libro che l'uomo le porge aperto (2). La prima evidentemente personifica la Musica e il dignitario che le fa omaggio dalla somiglianza con l' effigie in una medaglia è ritenuto esser Costanzo Sforza, cognato del duca, tuttora giovane, divenuto signore di Pesaro nel 1473. La seconda, la Rettorica, pare intenta ad istruire un altro giovane, che lo stesso Prof. Schmarsow suppone poter essere Bernardino Ubaldino, figlio del Conte Ottaviano. Sono pitture di un effetto veramente solenne e monumentale, e ad immaginarle distese tutte

(1) Vedi: *Melozzo da Forlì, Ein Beitrag zur Kunst-und Kulturgeschichte Italiens im XV Jahrhundert von August Schmarsow.* Berlin u. Stuttgart. Verlag von W. Spemann, 1886, pag. 87.

(2) L'iscrizione che si stende per un fregio ricorrente da una tavola all'altra e si riferisce ai titoli del Duca quali si vedono lungo le pareti del cortile del palazzo d'Urbino in altra iscrizione a bellissime lettere romane è del seguente tenore: *Fredericus Urbini dux Montisferetri ac Durantis Comes Sanctae Romanae Ecclesiae Confalonerius atque Italicae Confederationis Imperator, etc.* Dei quattro quadri citati il primo di Berlino doveva esser posto fra i due di Londra a giudicare dal corso dell'iscrizione. Le figure mancanti sono la prima e le ultime. Tanto il Catalogo di Berlino quanto quello di Londra osservano che questa serie deve essere stata dipinta solo dopo il 1474, dappoichè in detto anno Federico era stato creato duca da Sisto IV e solo d'allora in poi lo stemma dei Montefeltri andò munito delle insegne papali.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

MELOZZO DA FORLÌ: LA MUSICA - LONDRA.

e sette lungo una parete di una sala, forse divise fra loro solo da appropriati pilastrini a legno intagliato, secondo il buon gusto del tempo, certamente avranno impresso all'ambiente (credesi una biblioteca?) un'aria grave ed imponente. Ma la mutabilità della fortuna volle che tutto ciò andasse disperso e che dell'insieme dell'opera solo le menzionate membra staccate rimanessero alla vista del pubblico in remote regioni (1).

Il fatto del resto già osservato dal sullodato signor Reiset, della nessuna analogia di questi dipinti con quello della presentazione del Platina a Sisto IV nella Pinacoteca Vaticana non varrebbe che a confermare vieppiù l'enimma che avvolge l'autore dei dipinti medesimi e a far dubitare che l'esecuzione per lo meno non vi sia tutta di Melozzo.

IV.

Scuole padovana e veronese.

Già fin dalla prima metà del secolo XV vediamo sorgere in Padova una scuola propria sotto la nota

(1) Il Catalogo della Galleria Nazionale avverte bensì che un altro quadro della serie si trova in possesso di S. M. la Regina, ma per quante ricerche ne facesse lo scrivente non gli venne fatto di sapere dove precisamente sia a vedersi. Vide bensì una tavola di Melozzo nella raccolta del castello di Windsor, dove la Regina suol soggiornare, ma non ha nulla a che fare colla riferita serie, nè pel soggetto nè per la forma. È codesta una pittura in miserando stato di conservazione, e vi sono effigiati Federico da Montefeltro col figlio giovinetto seduto a sentire le spiegazioni d'un professore in cattedra. Nè dovette appartenere alla stessa serie altra tavola in palazzo Barberini a Roma, rammentata dal Catalogo di Berlino, ma troppo diversa nel concetto e nella forma.

direzione di Francesco Squarcione. L' unica opera di lui pienamente accertata è una tavola a varî scompartimenti che vien conservata, assai malconcia e ristaurata, nella Galleria municipale di Padova, a giudicar della quale, a parte ogni prevenzione, non apparisce doversi assegnare all'autore un posto eminente fra gli artisti dell'epoca, se non per l' importanza che egli ha come istitutore di una scuola numerosa e assai caratteristica. — De' suoi scolari Marco Zoppo e Gregorio Schiavone la Galleria Nazionale porge alcuni esempi nei quali i rispettivi pittori sono bene specificati. Ma il gigante di detta scuola, quello che la domina tutta quanta pel sovrano ingegno, chi non lo sa? è Andrea Mantegna. Di lui, che fu uno dei più grandi artisti fra quanti esistettero, devesi dire in pari tempo che fu uno del di cui nome si è maggiormente abusato, sì che aspetta alla sua volta gli venga fatta giustizia, mercè i progressi non dubbî della critica illuminata.

Come che l' Italia sia sempre il paese che offre i maggiori dati per formarsi un'idea adeguata dell'arte sua, massime per l' esistenza delle sue pitture murali a Padova e a Mantova, pure convien riconoscere che per forza di svariate vicende, molte sue opere anche fra le più importanti si trovano oggidì sparse in estere raccolte. Fra queste ci corre alla mente l'opera colossale del *Trionfo di Cesare*, da lui eseguita sopra nove grandi tele a tempera, terminate nel 1492 nel palazzo di S. Sebastiano a Mantova, ed ora decoranti un lungo corridoio nel palazzo reale di Hampton-Court. Sono insieme a' suoi freschi quanto egli ha fatto di più grande, di più ricco e di più multiforme, e però è tanto più lamentevole il vederle oggidì sacri-

legamente manomesse e coperte da goffo restauro, operatovi sventuratamente sotto il regno di Guglielmo III, che soleva risiedere in quel palazzo, e che in onta a' suoi meriti come re, nel caso di che si tratta non avvisò che, per quanto guaste dai danni del tempo e delle vicende passate, conveniva rispettare serbandole intatte quelle creazioni sublimi di tanto artista. Tali quali si presentano ora richiamano sempre la nostra ammirazione per la vastità del concetto, per l'ideale eminentemente ispirato dall'osservazione della antichità classica, ma le finezze originarie dell'esecuzione vi sono quasi interamente perdute (1). Altri prodotti del suo ingegno in istato molto più godibile trovansi in Inghilterra, benchè d'importanza di gran lunga inferiore a quello del *Trionfo di Cesare*, che vorremmo considerare quasi per suo capolavoro: fra questi alcuni preziosi disegni appartenenti alla raccolta del Museo Britannico che portano ben impressi gl' indizî della originalità.

Quanto agli esempi che ci vengono offerti dalla Galleria Nazionale, quando se ne eccettui uno, sono pure indubbiamente autentici e degni di speciale attenzione. Consiste l'uno in una tempera sulla tela, della larghezza di oltre 4 piedi per 9 e mezzo di altezza, nella quale si presenta la Madonna seduta nel mezzo col divin Putto pressochè ignudo, ritto sul di lei ginocchio sinistro in atto di benedire; a sinistra S. Maria Maddalena, a destra S. Giovanni Battista, munito di una croce ad asta lunga e sottile, intorno alla quale è ravvolta una fettuccia recante, oltre alle parole ri-

(1) Vedansi in proposito le nove grandi riproduzioni della ditta Braun.

tuali dell'*Agnus Dei*, la segnatura: *Andreas Mantinia C. P. F.* (civis patavinus fecit) eseguita in caratteri minuti e poco appariscenti; nel fondo una cortina con baldacchino e dei cespugli d'agrumi. Pittura in buono stato di conservazione, noi crediamo si apponga al vero il Marchese Selvatico opinando che spetti alla fresca età dell'autore, dappoichè vi si scorge un fare molto simile a quello dell'ancona a più scomparti che trovasi nella Galleria di Brera (con S. Luca seduto nel mezzo in atto di scrivere) e ch'egli condusse a termine, come risulta da documenti, verso il 1455, per un altare di Santa Giustina in Padova, allorchè non aveva per anco compiuto i cinque lustri. Ammirasi infatti in entrambe una nitidezza nel modo di modellare, un'accuratezza così eletta in ogni particolare, che attestano il sommo amore usato dall'autore nel compimento de' suoi lavori artistici. Che se egli in realtà non venne mai meno a siffatte qualità nella sua carriera vitale di 75 anni, ci pare tuttavia che emergano massimamente nelle sue produzioni dell'età più fresca. Notevole poi è nel quadro di Londra il tipo e l'espressione di candore e di ingenuità quasi infantile ch'egli si compiace dare alla Vergine, umilmente intenta a reggere il suo divin Figliuolo, il quale mentre stende la destra per benedire, si direbbe già conscio della sua sovrumana dignità (1).

Appartiene invece agli anni più provetti l'altro suo dipinto passato nella Galleria Nazionale, trattato a guisa di fregio a chiaro scuro e noto colla denominazione

(1) Nel XVII secolo faceva parte della raccolta del Card. Monti in Milano, poi passò per eredità in possesso di altre famiglie private, fin che fu acquistato per la National Gallery nel 1855.

di *Trionfo di Scipione.* Con esso l'artista volle fare un omaggio alla famiglia dei Cornaro che si dicevano discendenti della romana *gens Cornelia,* avendo egli avuto ad eseguirlo pel gentiluomo veneziano Francesco Cornaro, più tardi divenuto Cardinale. Nello stesso tempo vi trovò campo di secondare nuovamente la sua propensione all'antichità classica, cavando di là il soggetto non solo, ma studiandosi inoltre di ritrarvi con ogni proprietà l'aspetto di una solennità romana, ricca di figure e di svariati accessorî. Questa si riferisce come c'insegna partitamente il Catalogo, alla cerimonia di ricevimento della Madre degli dèi frigii fra le divinità pubblicamente riconosciute dallo stato romano; ricevimento di cui fu incaricato, per deliberazione del Senato, Publio Cornelio Scipione Nasica, secondo il racconto di Tito Livio (1).

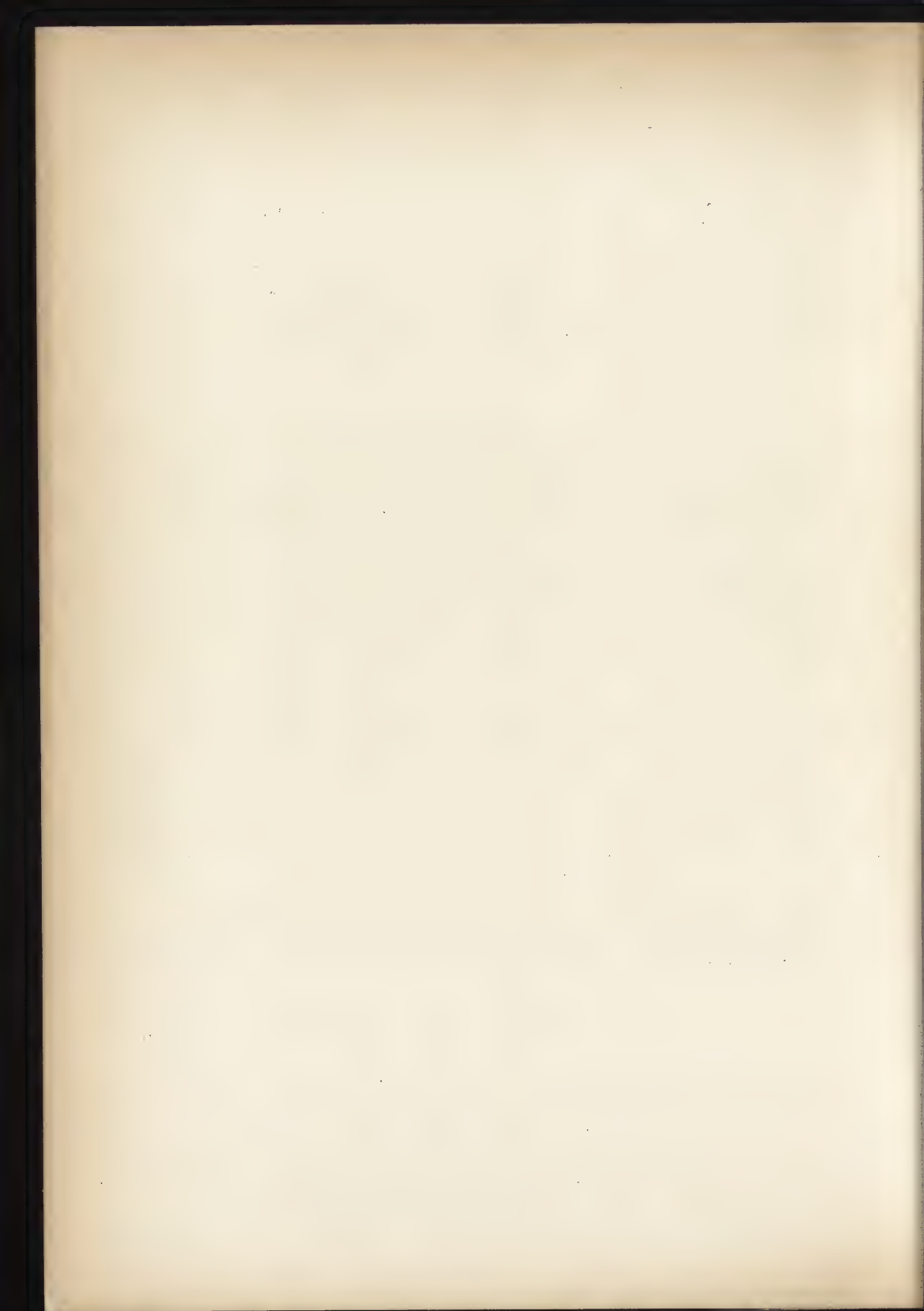
Forse gli archeologi vedendo simili scene trattate per mano del Mantegna, potrebbero aver da ridire sulla scrupolosa esattezza dei particolari attinenti ai costumi ed alle pompe romane del tempo della repubblica; quel che nessuno però vorrà negare si è che nessun artista interpretò con tanta dignità quanto il Mantegna la fiera grandezza, la maestà sovrana del

(1) Consta che un pagamento anticipato di 25 ducati fu fatto al Mantegna per detta pittura nel 1504, e che essa fu condotta a termine nel 1506 solo pochi mesi prima della morte del pittore. Rimasta nel suo studio (insieme all' altra tela appartenente ora alla Galleria di Brera e rappresentante il Cristo morto veduto in iscorcio) il di lui figlio Francesco fece un tentativo, ma infruttuoso per appropriarselo come retaggio del padre, offrendo di rimborsare l'anticipazione già pagata. La pittura pervenne effettivamente nel palazzo Cornaro a S. Polo in Venezia, dove rimase fino al principio del presente secolo. Portata poi in Inghilterra rimase per qualche tempo in mani private, finchè la Galleria l'acquistò nel 1873, rendendone così il godimento di ragione pubblica (Vedi le indicazioni del Catalogo della Galleria Nazionale).

popolo romano. Egli è davvero il più classico fra i classici del nostro Risorgimento, e per quanto abbia pur eseguito pregevoli opere pel culto cristiano, forse non vi è mai riescito in modo tanto conforme al suo genio quanto nelle creazioni ispirate dalla mitologia e dalla storia antica. È noto del resto ch'egli si compiacque spesso servirsi di forme e di tipi dell'antichità pagana anche in soggetti di storia sacra, tanto egli si sentiva preso d'inclinazione per quella, da perfetto umanista della sua epoca. Ci basti rammentare in proposito la sua Giuditta che scortata da una serva mora, ripone nel sacco la testa recisa di Oloferne, disegno meraviglioso di lui, esposto nella raccolta degli Uffizî a Firenze, dove il profilo dell'eroina, facendo contrasto col viso dell'affricana ancella, mostrasi degno di un cameo greco; poi la sua figura di S. Giorgio dipinta in una tavoletta che vedesi all'Accademia a Venezia e nella quale il giovane guerriero, tutto coperto da nitida armatura, in atteggiamento di calma sicurezza, ti si presenta tale, che ove venisse tradotto in iscultura, soddisfarebbe pure appieno le esigenze di codest' arte.

Caratteristica del pari per l' apparenza plastica è un'altra sua tela a tempera a chiaroscuro, acquistata dalla Galleria nel 1883, rappresentante la traditrice Dalila nell' atto che taglia la chioma del dormiente Sansone. Per quanto il soggetto vi sia trattato in modo alquanto strano (la figura di Sansone d'altronde non apparisce punto gigantesca come la vorrebbe la tradizione) non si può a meno di rimanere ammirati della sentita finitezza di ogni particolare, sia delle figure sia degli accessorî nel fondo, dove l' autore si compiacque d'iscrivere sopra il tronco di un albero la sen-

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

A. MANTEGNA: SANSONE E DALILA - LONDRA.

tenza seguente: *Foemina diabolo tribus assibus est mala peior* (V. Tav. XXII).

Ad occhio intelligente e ben esercitato non deve sfuggire la differenza che corre fra la esecuzione di codesto chiaroscuro e quello di una tavola rappresentante due figure femminili a finto bassorilievo di bronzo dorato, intese a personificare probabilmente l'Estate e l'Autunno. Non è di certo la loro derivazione dalla cospicua raccolta Hamilton circostanza tale da valere a salvarle dalle riserve della sana critica. Per parte nostra non dubitiamo ch'essa sarà per sanzionare il giudizio del Senatore Morelli, il quale, non preoccupato da prevenzioni in proposito, ravvisò nel dipinto i tratti che lo qualificano per null'altro che una contraffazione, per quanto si voglia abilmente fatta. Infatti, chiunque possiede le doti necessarie per intendere l'arte dei grandi maestri, esaminando l'opera attentamente vi dovrà scorgere il fare stentato, duro, mancante di spontaneo sentimento, che la rende più che sospetta (1).

Dei figli degeneri del grande artista, Francesco e Lodovico, per essere sinceri, convien riconoscere non essere giunta nessuna opera certa sino a noi. Non sappiamo quindi perchè nella Pinacoteca di Londra vengano additate senza esitazione come pitture di Francesco due tavolette, rappresentanti l'una Gesù Cristo che apparisce alla Maddalena, o a meglio dire il *Noli me tangere,* l'altra la Resurrezione di Cristo. Il giudizio deve essere basato sopra una semplice tradi-

(1) Tradiscono l'inganno, come ebbi ad osservare dal canto mio, massime certe piccole figure finte sopra un vaso, prive della distinta nitidezza dell'autore presunto.

zione. Dall' aspetto dei dipinti meschini e di poco carattere, si potrebbe tutt' al più dedurre che appartengono alla scuola squarcionesca, senza che un nome determinato di pittore vi si riveli; donde sorgerebbe di nuovo la domanda che cosa stiano a rappresentare in una scelta galleria estera.

La storia del resto ci ammonisce che i figlî di uomini insigni furono spesso tutt'altro che i continuatori delle imprese dei padri. Ciò dev'essersi verificato anche rispetto al grande Mantegna, che pur vediamo studiato ed imitato non senza buon esito da parecchi artisti contemporanei e seguaci di lui, estranei alla sua famiglia. In Mantova, che in realtà non ebbe mai una scuola propria, il più degno di raccoglierne la spirituale eredità fu Francesco Bonsignori, benchè di gran lunga non all' altezza di lui. — Quel che la Galleria Nazionale possiede del Bonsignori è piccola cosa; è un ritratto dal petto in su, di un senatore veneziano in veste rossa, segnato sopra un cartellino: *Franciscus Bonsignorius Veronensis P. 1487.* Vi spira un realismo semplice e sano, un fare franco e scevro d'artificî che previene in favore del sobrio e castigato autore, in onta a certa durezza nel modo di modellare (1).

Il nome del Bonsignori ci conduce naturalmente alla scuola di Verona, città che lo vide nascere nel 1455 e che conserva tuttora parecchie opere di lui, fornite di qualità serie e da robusto quattrocentista non privo di carattere individuale. Ora poichè la Galleria Nazio-

(1) Vedasi nella raccolta Albertina a Vienna il volume primo dei disegni di scuola veneta. Vi si trova una serie di studî di teste (al carboncino) attribuite a Gentile Bellini. Sono invece senza dubbio del Bonsignori; tanto è vero che quello al n. 5 si presenta quale studio preparatorio pel ritratto della Galleria Nazionale.

nale forse più d'ogni altra raccolta estera è riuscita ad arricchirsi di opere interessanti dell'antica scuola veronese, è prezzo dell'opera rivolgervi una speciale attenzione.

Verona, come da altri venne già osservato a proposito, è la città dell'alta Italia che meglio d'ogni altra si potrebbe paragonare colla gentile e monumentale capitale della Toscana. Ricca di storici edificî, cinta da mura torrite scendenti pei declivî dei colli, resi pittoreschi da gruppi di antichi cipressi, bagnata da un copioso fiume che la divide in due parti, essa offre all'amatore una scuola di pittura che ha veramente una fisionomia sua propria, la quale non si smentisce da' suoi più remoti principî fino nei tempi avanzati della decadenza. Lasciando da parte gli artefici che ne esprimono in certo modo i primi vagiti nelle loro pitture murali, quali si vedono in ispecie nella vetusta chiesa di S. Zeno, chi diede una impronta nuova alla scuola veronese mercè una straordinaria energia ed elevatezza di facoltà artistiche furono i due pittori Altichiero da Zevio e Jacopo d'Avanzo, che si ispirarono alla loro volta, come apparisce ad evidenza, agli esempi lasciati dal grande fiorentino nella cappella dell'Arena in Padova. Mentre poi si nota che l'operato di Giotto domina in certo modo quello dell'Altichiero e dell'Avanzo, crediamo sia ben fondato quel giudizio che considera discendente in linea diretta dai medesimi un artista nel senso più compito della parola, onore non solo di Verona ma dell'Italia tutta, vogliamo dire il ben noto Vittor Pisano detto il Pisanello, che visse ed operò durante la prima metà del XV secolo. Se la di lui celebrità al dì d'oggi è dovuta

principalmente alla sua assoluta supremazia nell' arte del lavorar di medaglie, ciò proviene per un verso dalla straordinaria valentía da lui mostratavi e dal carattere fiero onde que' suoi bronzi sono improntati, per l'altro dalla mala sorte toccata alle sue maggiori imprese di pittura, che andarono tutte distrutte per le vicende dei tempi. Nulla infatti rimane di ciò ch' egli ebbe ad eseguire nella sala del gran Consiglio in Venezia, nulla de' suoi lavori nel castello di Pavia, rammentati dall'Anonimo morelliano. Verona sola conserva alcune sue pitture murali, ch'è ragionevole ammettere non appartenessero alle sue opere principali, dappoichè una non serve che di complemento decorativo al monumento Brenzon in S. Fermo, l' altra è posta assai in alto, in luogo alquanto circoscritto, nella chiesa di Santa Anastasia, e rappresenta l'episodio della liberazione della Principessa di Trebisonda per opera di S. Giorgio. Danneggiata in parte e coperta di polvere come è, quest'ultima è tuttavia opera di grande interesse per l'arte, grazie alla straordinaria finezza con cui vi sono trattate la figura umana e quella dei cavalli in ispecie, sì come egli era espertissimo nel ritrarre ogni sorta d'animali.

Se non fosse segnata del suo nome la piccola tavola che fu offerta nel 1867 alla Galleria Nazionale da Lady Eastlake, la quale alla sua volta l'aveva acquistata dalla Galleria Costabili in Ferrara, basterebbe a legittimarla la somiglianza colla suddetta pittura murale. Fra le altre cose avvi anche nel quadretto di Londra un S. Giorgio assai caratteristico, vestito di ben compita armatura, il capo protetto singolarmente da un cappello di paglia alla toscana a larghe falde; gli

fa riscontro il vecchio eremita Sant'Antonio accompagnato dal suo animale fido, che il pittore però si compiacque rappresentare per un cinghiale. Il fondo è formato da un bosco fitto di pini; superiormente nel cielo avvi l'apparizione della Madonna col divin Figlio sulle braccia (1). È gran peccato che questa opera, l'unica tavola che esista dell'insigne artista, sia stata sottoposta, dopo l'acquisto fatto a Ferrara, ad un restauro che corrisponde quasi ad un rinnovamento della pittura; rinnovamento che per quanto si voglia accuratamente eseguito non ci giunge benvenuto quanto lo sarebbe l'opera originale. Ben è vero che il ristauratore, che fu il Prof. Molteni, persona altrettanto faceta quanto di finissimo gusto ed intendimento, riteneva di essersi immedesimato tanto nello spirito dell'autore, che dopo compito il suo lavoro soleva dire fra amici non chiamarsi egli oramai più Giuseppe Molteni, si bene Vittorio Molteni (2).

Stava appesa opportunamente in vicinanza a detto dipinto una operetta di Bono da Ferrara (ora esposta nella saletta dei Ferraresi), che vi si nomina discepolo del Pisano sopra apposito cartellino, mentre è noto del resto come uno degli allievi dello Squarcione ed un aiuto di A. Mantegna nella cappella agli Eremitani. Quì egli si presenta bensì sotto un aspetto primitivo che s'attiene allo stile del Pisano, benchè assai meno elevato di lui. Vi è rappresentato un S. Gerolamo nel

(1) Questa pittura ha 18 pollici d'altezza per 11 1/2 di larghezza: porta l'iscrizione *Pisanus pi,* in caratteri alquanto fantastici.

(2) Un'altra opera importante del Pisano trovasi in Inghilterra presso Lord Ashburnham, rappresentante S. Uberto a caccia, cui apparisce il Crocefisso sulla testa di un cervo. Vi sono notevoli fra altro le svariate rappresentazioni di animali. Fotografato da Braun.

deserto (1). Proviene pur esso dalla Raccolta Costabili, e la Galleria facendolo suo ottenne se non altro di dar maggiore rilievo alla rara pittura del suo maestro.

Da questi ai pittori veronesi che seguono, fra quelli rappresentati alla Pinacoteca, avvi un salto sensibile di tempo e quindi anche di stile. Qualità dominante vi è, si può dire, la straordinaria purezza di gusto conservata fino a tempo relativamente assai avanzato, cioè sin oltre la metà del Cinquecento. Il più vecchio da nominarsi in codesta serie è Domenico Morone, nato nel 1442, delle gesta del quale non si hanno se non iscarsissime traccie. Ben lo avverte nel suo Catalogo il sig. Burton, riconoscendo pure che non ha serio fondamento la tradizione per la quale egli viene detto autore della decorazione pittorica della antica libreria del convento di S. Bernardino in Verona, poichè in realtà rivelano un autore assai più tozzo e più dozzinale. Il Morone invece è un' artista elevato e capace di grandi cose, che il tempo pur troppo pare ci abbia invidiato. Mentre i freschi attribuitigli dal Vasari nell'interno della chiesa di S. Bernardino sono quasi interamente distrutti o imbiancati, l'unico punto di partenza dal quale conviene dipartirci per riconoscere l'artista si è un monumentale quadro di soggetto storico, che dalla proprietà del sig. Fochessati di Mantova è passato in quella del sig. Cristoforo Crespi di Milano. Il quadro è firmato *Dominicus Moronus veronensis pinxit 1494.* Vi è rappresentato il fatto dell'assassinio di Rinaldo Buonacolsi per opera di Luigi

(1) Al basso sopra una fettuccia ondulata leggesi: *Bonus Ferrariensis Pisanus disipulus* (sic). Il dipinto misura 1 piede ed 8 pollici di altezza per 1 ed 8 di larghezza.

Gonzaga con numerose figure raccolte in una piazza della città. Le peregrine ed originali qualità dell'autore, dalle figure slanciate e ben mosse, danno credito senza meno alla classificazione sotto il suo nome di due gustosissime tavolette, dalla *National Gallery* acquistate nel 1886, concernenti i Gonzaga (1). La scoperta delle medesime devesi all'occhio esperimentato del dott. J. P. Richter. — La finezza e la grazia colla quale vi sono trattati in ogni particolare i due torneamenti è altrettanto singolare quanto è rincrescevole la scarsezza delle opere dell'autore.

Intorno al 1474 poi vien posta la nascita del di lui figlio Francesco Morone, pittore di una semplicità e di una ingenuità aurea, ch'egli conserva anche nell'età più avanzata. Lo mostra ben anco nella sua Madonnina nella Galleria; essa se ne stà seduta tenendo fra le braccia il divin Bambino con un pomo nella mano. Dietro a lei si stende una cortina rossa che non impedisce però che in distanza si veda un po' di paesaggio. È un cosetta affatto casalinga e senza pretesa, ma in ciò appunto stà il suo carattere e diciamo pure il suo pregio (2).

Dal Morone a Paolo Morando detto il Cavazzola non avvi che un passo, quale è quello che denota il divario fra il maestro e lo scolaro, là dove il secondo supera il primo. Il Cavazzola segna propriamente l'apogeo della pittura veronese basata per anco sui principii del

(1) Vedasene le particolareggiate descrizioni nel Catalogo.

(2) È curioso che presso il Barone Galvagna, dove il dipinto fu acquistato nel 1855, passasse sotto il nome di Pellegrino da S. Daniele, col quale non ha proprio alcuna analogia. Di poi fu attribuito a Gerolamo dai Libri; che la denominazione attuale invece corrisponda al vero avvi ragione per non dubitarne.

purismo del Quattrocento. Nessuno più di lui verifica nelle sue opere i pregi eminentemente spirituali, congiungendovi in pari tempo l'attrattiva sensibile del più fresco e più lucente colorito. Se le sue simpatiche tele sono quindi rare ed assai ambite oggidì, ciò non dipende solo dall'aver egli chiusa la sua carriera terrestre nella fresca età di 36 anni (nell'Agosto 1522), ma anche dal vero merito delle medesime. Ormai non è se non a Verona nella Pinacoteca civica che lo studioso trova un insieme di opere importanti di lui da farsi un'idea adeguata del posto ch'egli occupa fra i suoi concittadini. Le raccolte private pur troppo son venute spogliandosi tanto, che in pochi anni ebbero a fornire all'estero tre dipinti del nostro pittore, e sono: un bellissimo ritratto d'uomo che di recente andò a formare nuovo ornamento alla insigne Galleria di Dresda, una figura di un San Rocco con un angelo, e una delicata Madonna, questi ultimi riuniti ora nella Galleria Nazionale di Londra (1). Non crediamo scostarci gran fatto dal vero asserendo che in nessun' altra fra le più cospicue raccolte si riscontri alcun esempio della sua artistica attività. Se è vero, come è verissimo, che la scuola veronese in quel tempo conserva sempre un

(1) Il S. Rocco ch'è rappresentato mentre scopre la sua piaga e la mostra ad un angelo è una nobile figura, di espressione seria e compunta. È segnata del nome *Paulus Morãdus*, e recava la data 1518 che ora più non si vede. Ornava originariamente un altare della chiesa di S. Maria della Scala; poscia passò nella Galleria Caldana; di là in quella del Dott. Cesare Bernasconi, che la cedette nel 1884 alla Galleria Nazionale. — Nell'altro quadro vedesi S. Giovanni Battista in sembianza di soave giovinetto porgere un limone al Bambino Gesù sorretto dalla Madre; fisionomia fina e delicata assai. Dietro a Lei un angelo mezzo nascosto. Figure a metà circa del naturale. Nel fondo alcune frondi di agrumi. Fu acquistato in Verona presso il conte Lodovico Portalupi nel 1867. Pittura di stile puro e caratteristico, segnata *Paulus V. P.*

tipo suo ben marcato ed indipendente dal veneto propriamente detto, il Cavazzola non ismentisce mai la sua pertinenza al medesimo, nulla rivelando in esso, neanche nei dipinti in Verona, una relazione con Giorgione e molto meno con Tiziano, come da taluno si era creduto. Si potrebbe anzi osservare che insieme al suo splendido colorito, vivamente nutrito, ma nel senso veronese antico, cioè acuto anzichè fuso, egli conserva sempre una certa rigidezza e secchezza di forme, che è appunto l'opposto di quanto si vede nelle opere dei grandi coloristi veneti.

Del contemporaneo di Francesco Morone, noto sotto il nome di Gerolamo dai Libri, in grazia della specialità di miniatore cui erasi applicato suo padre Francesco, avvi un quadro ch'è pure una delle più grate apparizioni fra le opere dello stile italiano il più puro nella Galleria, mentre si presenta come un tipo veramente caratteristico della scuola locale. Rappresenta le tre sacre generazioni nelle figure di S. Anna, della Beata Vergine e del divino Infante; la prima seduta sotto una pianta di agrumi colla propria figlia in grembo, la quale alla sua volta tiene fra le braccia il Figliuoletto ignudo: ai piedi della Madonna stà un drago ucciso, simbolo del maligno vinto dal principio opposto; dai due lati vedonsi dei cespugli di rose; al basso in fine tre angeli d'impareggiabile candore, intenti alle armonie musicali, che vanno intonando con gl'istrumenti di cui sono muniti. Nel fondo scorgi un'ariosa e nitida campagna pittorescamente accidentata. A determinare ulteriormente il dipinto, l'autore poi vi appose il proprio nome (senza data) sopra un cartellino.

Poichè è noto che Gerolamo dai Libri divenne vec-

chio, avendo oltrepassato gli 80 anni di vita, non è senza qualche meraviglia che noi constatiamo la relativa scarsità delle sue opere. Forse ciò si deve spiegare dall'essersi egli applicato molto all'arte della miniatura di cui più facilmente si perdono le traccie coll'andare dei secoli, forse ne sarà pure stata causa la sua natura alquanto scarsa d'inventiva, e quindi probabilmente poco produttiva per sè stessa.

Se il divario fra lo stile dei primi grandi Veronesi da noi accennati e quello del gruppo di pittori qui contemplato è assai sensibile, giova riconoscere che non lo è meno quello che passa fra l'indole di questi ultimi e di un loro concittadino che da solo bastò ad illustrare per tutto il mondo civile il nome della scuola veronese. Ognuno comprende che vogliamo riferirci a quel Paolo Caliari il quale coll'appellativo comune di *Veronese* non viene confuso con alcuno de' suoi compaesani. È un fatto abbastanza strano da osservare che mentre il semplice e primitivo Gerolamo dai Libri protraeva i suoi anni di vecchiaia oltre la metà del secolo, (essendo morto a quanto pare nel 1556), sorgeva un ingegno potente e di grandissime risorse d'immaginazione quale è appunto il Caliari, nato nella stessa città fin dal 1528, e rivolto ad un ideale artistico fondamentalmente diverso da quello del suo vecchio concittadino. Poichè mentre questi si contenta di un realismo tranquillo ed ingenuo e privo di qualsiasi artifizio, quando non si voglia considerare tale il grato accordo dei succosi colori ricercati da lui non meno che dagli altri pittori dello stesso indirizzo, il giovane Caliari si slancia ardito in un campo di azione più variato, più grandioso e più ricco d'ogni genere

di apparato, non isdegnando di trarre profitto pe' suoi dipinti di tutte le manifestazioni di magnificenza e di pompa che i costumi invalsi nella vita quotidiana della Serenissima Repubblica gli venivano porgendo.

Del resto ci affrettiamo a riconoscere che questa trasformazione della pittura veronese, non si va compiendo ad un tratto, ma attraversa anch'essa le sue fasi preparatorie ed ha i suoi precursori che ne preparono il terreno, quali sarebbero i fratelli Carotto, il Torbido, Domenico Brusasorci, Antonio Badile, zio e maestro di Paolo, ed altri di cui la Galleria che ci occupa non possiede alcun esempio. Quanto al grande Veronese l'opera sua più celebre a Londra è la vasta tela, nota per la sua composizione rappresentante la Famiglia di Dario ai piedi d'Alessandro dopo la battaglia d'Isso, che proviene dall'antico palazzo Pisani sul Canal Grande di Venezia. Senza trattenerci a farne la descrizione, noi diremo soltanto che ci pare sia stato alquanto esagerato il pregio attribuito a quest'opera, la quale, per quanto si voglia sostenerne il pregio, di certo non appartiene a quelle più vivamente sentite dall'autore, nè alle più splendide di colorito. Non crediamo quindi che si abbia a reputare la sua dipartita come da molti fu giudicato, corrispondente ad una delle perdite più sensibili subìte dal nostro paese in fatto di opere d'arte negli ultimi decennii (1).

(1) È noto che il quadro fu venduto alla Galleria nel 1857 dal Conte Vittor Pisani al prezzo di 360 mila lire austriache. Il Catalogo riferisce gli elogi che ne fa il barone Rumohr. Soggiunge che il quadro fu dipinto per un antenato del Conte Pisani. D'Argenville, nell'*Abregé de la Vie des plus fameux Peintres*, riferisce sull'autorità del Procuratore Pisani di quel tempo, che Paolo Veronese essendo stato trattenuto da qualche circostanza accidentale alla Villa Pisani ad Este vi dipinse quest'opera, e lasciandola nella sua stanza informò di poi la famiglia ch'egli vi aveva lasciato di che coprire le spese del suo mantenimento.

Di opere di Paolo fortunatamente Venezia ne possiede tuttora di splendidissime tanto nelle chiese quanto nelle Gallerie, mentre ve ne sono di assai buone anche a Torino, a Firenze, a Milano, e in parecchie chiese, massime nelle provincie venete, alcune delle quali non hanno nulla da invidiare al quadro di casa Pisani.

Quanto alle altre tele, che la Galleria Nazionale possiede di lui, esse in parte sono andate facendosi in pochi anni straordinariamente caliginose ed opache, non sappiamo se più in causa d'improvvidi ristauri o dell'azione dell'aria co' suoi pulviscoli di carbon fossile, che, come si sa, penetra dovunque e sembra essere fatale massime alle pitture dei grandi coloristi. Fatto sta che quali si vedono presentemente, hanno perduto gran parte del fàscino che suol esercitare la tavolozza dell'autore. Tuttavia è sempre assai notevole la grandissima tela dell'Adorazione de' Magi, che appartiene alla sua età più provetta. La scena è rappresentata entro dei colonnati di classica architettura, sopra un fondo di cielo arioso. Nelle figure grande varietà di movenze. Il tocco è leggiero e scorrevole.

Fra i più recenti acquisti poi gli viene attribuita una romantica figura di una Sant'Elena seduta presso una finestra nel mentre le appariscono in sogno due cherubini recanti la Santa Croce, pittura non priva di grazia e di poetica fantasia, ma come altri ebbero già ad avvertire, non tale da verificare le qualità speciali del Caliari, bensì solo di uno de' suoi numerosi seguaci, più molle e decisamente meno distinto, meno caratteristico nel colorito (1).

(1) Come osserva il Catalogo, il soggetto medesimo trovasi inciso da G. Bonasone e da altri. Il dipinto originariamente serviva da pala

Ma per tornare al nostro autore, noi ci affrettiamo a constatare che si farebbe un' idea troppo ristretta di lui e della sua arte chi volesse considerarlo semplicemente come un rappresentante della scuola veronese; chè se egli vi appartiene in realtà per l'origine sua, è troppo evidente che dovette l'esplicamento delle sue qualità e il largo sviluppo raggiunto agli esempi dei grandi coloristi veneti, i quali ebbero a presentarglisi in tutto il loro splendore, in ispecie Tiziano e il Tintoretto, al suo giungere nella magica città delle Lagune.

V.

Scuole venete.

Ed eccoci per tal modo spontaneamente condotti a prendere di mira i prodotti di quella cospicua e feracissima scuola, la quale colla denominazione generica di veneta comprende tanta parte delle manifestazioni artistiche delle città di terraferma dell'alta Italia; di quelle segnatamente che più o meno ebbero legami di dipendenza anche nell'ordine politico colla Repubblica di Venezia.

La scuola veneta, come generalmente si vede, è forse pel pubblico degli amatori la prediletta fra tutte; nè tal fatto è privo di ragione, poichè dove si riscontra altrove una pittura che congiunga al pari della veneta i pregi della grazia con quelli dello splendore, ossia

d'altare in una cappella dedicata a Sant'Elena in Venezia. Di poi passata in Inghilterra, fu acquistata dalla Galleria dopo varie vicende nel 1878.

la morbidezza della forma con la delicatezza e l'armonico fulgore delle tinte? Da essa deriva in gran parte il favore che incontrano certe raccolte non solo in Italia, ma anche all'estero, quali sono, per non citare che le principali, la Galleria di Madrid, quella del Louvre, quella di Dresda, le quali si gloriano di andare riccamente fornite di esempi cospicui dell'insigne scuola. L'Inghilterra alla sua volta, coi suoi opulenti e talvolta fini buongustai, non rimase insensibile alle attrattive della medesima, come provano ben parecchi capolavori passati dal nostro al loro paese nel corso degli anni, in molti casi pur troppo non a profitto della loro conservazione.

E per cominciare senz'altro col più venerando fra i maestri della scuola veneta, con colui cioè che n'è per così dire il vero padre e il degno capo, cioè con Giovanni Bellini, è da asserire senza esitazione che nessuna fra le estere Gallerie possiede tante pitture di lui, quanto la Nazionale inglese. Maravigliosa esistenza la sua che si prolungò per una vita operosa di quasi 90 anni, e diresse negli ultimi anni, fors'anco subì, le notevoli trasformazioni verificatesi nella pittura veneta mano mano che progrediva nel proprio sviluppo!

Le sue opere nella Galleria Nazionale, non hanno, egli è vero per ricchezza e per vastità di composizione l'importanza che si compete alle sue grandi pale d'altare rimaste fra noi, ma per compenso offrono il vantaggio non indifferente per una Galleria di rappresentarvi l'autore in epoche diverse della sua memorabile carriera; la quale, incominciata sotto la immediata disciplina di suo padre Iacopo, ascendendo

per la via di un progresso continuo lo portò a quello splendido indirizzo della pittura coloristica, che vanta i nomi di Giorgione e di Tiziano fra' suoi seguaci.

Per non dipartirci dalla sua origine ci cade in acconcio qui di rammentare un monumento de' più interessanti che da pochi anni in qua venne acquistato dal Museo Britannico e che fa parte di quella ragguardevole raccolta di disegni. Intendiamo parlare del libro di studii del summenzionato Iacopo Bellini, dove si manifesta in modo assai esteso la fonte alla quale attinse il suo valente figlio. Consiste in un grosso volume pieno di fantasie d'artista, leggermente tracciate con una matita tenera, la di cui impronta pur troppo si è assai affievolita a furia di svolgere, senza il dovuto riguardo, quei singolari fogli. In capo ai medesimi leggesi una iscrizione che se non è della mano dell'autore stesso, pure ha tutta l'apparenza di essere antica ed attendibile, dove è detto: *De mano de m* (messere) *Iacopo Bellino veneto 1430 in Venetia.* I soggetti sono svariati, riferendosi spesso a storie tolte dai Vangeli e da leggende di Santi, destinati probabilmente ad essere riprodotti in pittura; altrove sonvi dei semplici studii di prospettiva lineare, di architettura, di animali, dei saggi di nudo e così via; insomma quel libro ha il pregio di condurci propriamente dentro il laboratorio, o per meglio dire dentro il santuario dell'artista; artista poco conosciuto del rimanente, dovendosi argomentare che molte delle sue opere di pittura sieno andate perdute. — In compenso è venuto alla luce e fu acquistato dal Museo del Louvre più recentemente un altro grosso volume, ripieno di studii di lui interessantissimi, e nei quali si rivela il compagno di

Vittor Pisano e di Gentile da Fabriano, d'ingegno quasi pari al primo, decisamente superiore al secondo.

. Prima di passare in rassegna le opere di Giovanni Bellini nella Pinacoteca inglese, è opportuno rammentarne due altre che ragionevolmente vogliónsi ritenere provenienti dalla mano del suo maggior fratello Gentile, scolaro anch'esso, come si sà, del padre.

Il Catalogo veramente gliene aggiudica uno solo, ed è un ritratto d'uomo dall'aspetto grave e pensieroso, che se ne stà davanti un parapetto, la destra alzata in atto dimostrativo, nella sinistra un compasso. Che rappresenti le fattezze di Girolamo Mulatini maestro di prospettiva dei due fratelli Gentile e Giovanni Bellini, non è se non una congettura, fondata essenzialmente sull'attributo del compasso, non che sul nobile portamento ed espressione della persona. Quanto all'autore, ben gli si addice l'elevata semplicità del concetto, colla quale lo vediamo anche altrove, in ispecie nelle sue grandi tele a soggetti storici, trattare la figura umana (1). Per questo rispetto in genere, non che pel modo particolare di modellare le forme del viso (occhi, bocca, orecchio in ispecie) ed anche della mano, modo di modellare di una efficacia elementare straordinaria, si rivela propriamente l'autore medesimo in altra mezza figura della stessa raccolta, tuttavia collocata dal Catalogo fra le opere del fratello Giovanni, in base al cartellino colla segnatura *Ioannes Bellinnus* (sic) *pinxit.* Trattasi della effigie di un monaco domenicano cogli attributi di S. Pietro martire,

(1) Questo imponente ritratto, dopo essere stato con molta intelligenza ristaurato dal cav. L. Cavenaghi di Milano, fu venduto alla Galleria nel 1886 dal dott. Jean Paul Richter.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

GENT. BELLINI: S. PIETRO MART. - LONDRA.

un coltello nella testa, un pugnale nel petto, la palma del martirio stretta nella mano destra. (Vedi Tav. XXIII).

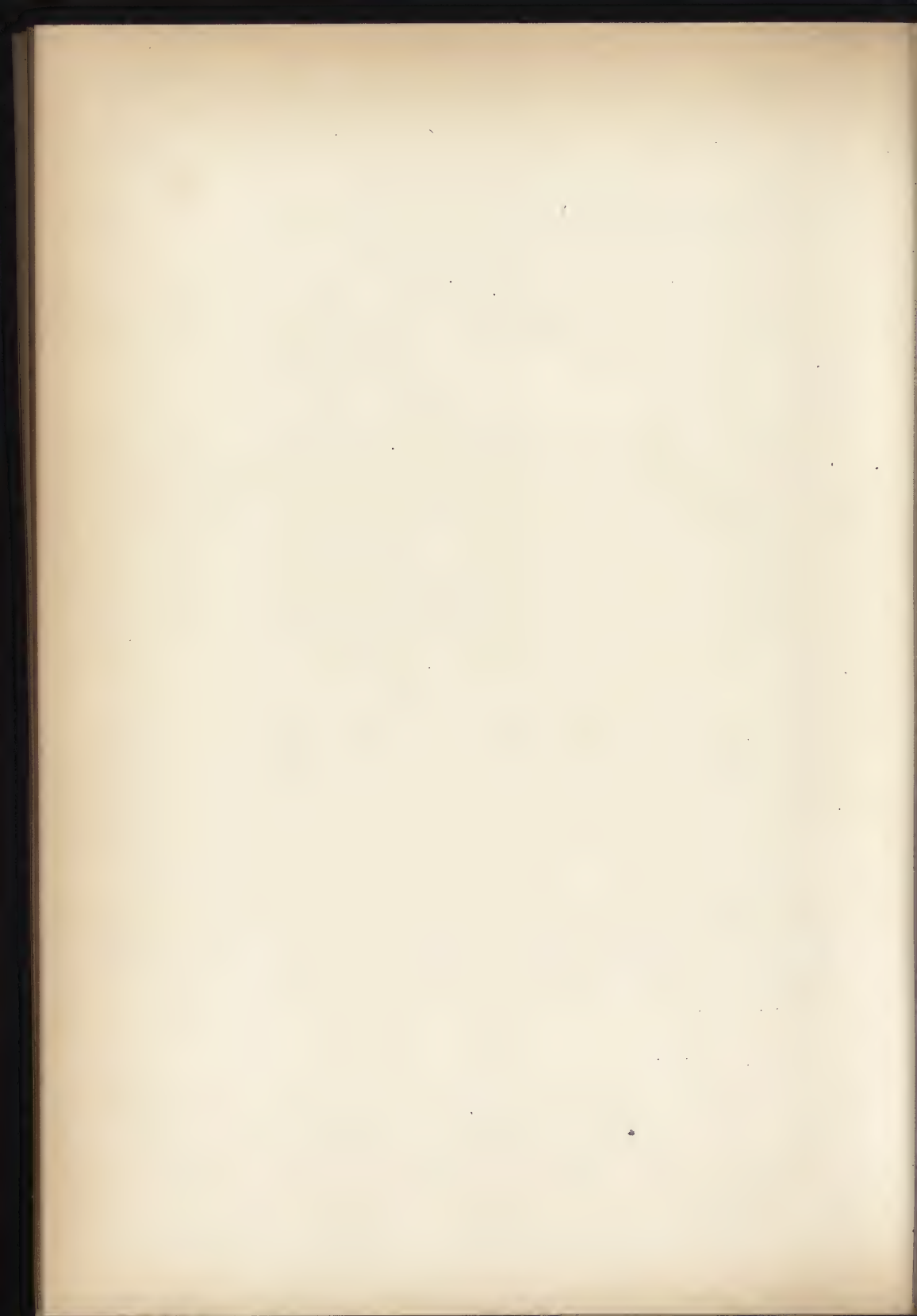
Il merito di avere riconosciuto il vero quanto all'autore di detta pittura spetta all' intuito artistico del senatore Giov. Morelli, il quale invece di lasciarsi determinare dalla presenza di un cartellino, la di cui iscrizione scorretta a vero dire è atta più che ad altro a suscitare dei dubbi intorno alla sua origine, riconobbe l'autore dalla manifestazione di ciò che costituisce la sua propria fisionomia artistica. È questo uno di quei numerosi casi infatti nei quali al provetto conoscitore è riescito di verificare la efficacia del suo metodo, ch'egli si compiace di qualificare per isperimentale, come quella che mira alla scoperta del vero collo studio diretto dell'opera, in quanto vi si hanno a costatare le più decise caratteristiche peculiari a un dato artista; le quali nel caso presente, dove si tratta di un'opera alquanto ottenebrata da ristauri e da vernici, risulta essenzialmente dal disegno e dal modellato delle umane forme (1).

Più frequenti delle opere di Gentile s'incontrano in genere quelle di Giovanni. Londra stessa ne possiede un discreto numero. Attenendoci, secondo il nostro assunto, alla raccolta pubblica, v'abbiamo da indicare in primo luogo un recente acquisto interessantissimo, poi che ci fa conoscere l'autore nella sua maniera primitiva, dove evidentemente si mostra dipendente affatto dagli esempi del padre, e la cui origine, come crediamo, vorrà essere ricercata intorno alla

(1) Questa mezza figura di S. Pietro Martire, contrassegnata col numero 808 del Catalogo, proviene dalla raccolta del marchese Picenardi e fu acquistata nel 1870 presso il signor G. Baslini di Milano.

metà del XV secolo. Lunga fuori di misura ed esile, secondo lo stile di Jacopo, v'apparisce la figura del Redentore, inteso religiosamente come richiamo alla sua passione. Le mani e i piedi mostrano i segni delle stimate: dal costato destro sgorga uno zampillo di sangue, che un angelo adolescente, devotamente inginocchiatogli da canto viene raccogliendo in un calice. Posteriormente due tratti di parapetto ornati di composizioni figurate a bassorilievo e nel mezzo il passaggio all'aperta campagna con macchiette, castella e monticelli, intesi in modo analogo a quanto si scorge in molti fondi delle composizioni disegnate dal padre. (Vedi Tav. XXIV). Per quanto il quadro sia tutt'altro che perfetto, ove si consideri dal lato esteriore delle forme e delle proporzioni, pure vuolsi riconoscere che la Direzione della galleria fu saviamente ispirata nel farne l'acquisto, se consideriamo quanto sia grande l'attrattiva di scrutare gli artisti più eminenti in tutte le fasi della loro operosità. È un fatto d'altronde che in presenza dei primi timidi tentativi degli ingegni più privilegiati noi ci troviamo compresi quasi da un senso di tenerezza, da una emozione singolare, osservando come il pensiero intimamente sentito si fa strada in onta alle difficoltà materiali non peranco superate dal giovine autore. È quanto si prova davanti a codesta primizia di Giov. Bellini.

Ch'egli avesse trattato con predilezione i soggetti attinenti alla passione di N. S. è cosa che fu avvertita fra noi massime dopo quanto raccolse ed espose in proposito il Lermolieff, che ne discorre con nuove e illuminate vedute nella parte della sua opera nota, concernente la Galleria di Berlino: che il quadro cui

GIOV. BELLINI: IL SANGUE DEL REDENTORE - LONDRA.

rivolgiamo la nostra attenzione sia da porre a capo di quelli dal sullodato critico enumerati, incominciando con alcune tavole del Museo Correr in Venezia, ci pare verosimile, confrontandolo con quelli, mentre ravvisiamo la più stretta analogia di disegno fra esso e certa Madonna col Putto seduta sopra un parapetto, di maniera affatto giovanile, che trovasi nella raccolta dello scrivente. Vi apparisce insieme alla stessa ingenua purezza d'espressione il modellato scarno medesimo, la stessa maniera di trattare i panni a pieghe alquanto dure e fortemente scavate, lo stesso modo di eseguire i capelli a masse solide acutamente illuminate, e via dicendo.

Caratteri analoghi si ritrovano tuttavolta nel secondo quadro di Giambellino in ordine di tempo nella Galleria Nazionale, ed è una tavola larga quasi il doppio dell'altezza, rappresentante l'Orazione all'orto di Getsemane. In codesto quadro è espresso un pensiero serio e profondo che denota già le solide qualità dell'artista: nè vi contribuisce per poco quell'aria di solenne malinconia che gli piacque d'imprimere alla scena altamente patetica, mediante gli effetti di una luce crepuscolare, la quale si diffonde per tutto il paesaggio in modo, che già ci rivela per parte dell'artista il talento di cogliere dalle apparizioni della natura gli effetti che più si confanno al suo soggetto.

Citeremo in seguito la sua austera Madonna dagli occhi abbassati. Sulla destra di lei stà seduto il Bambino; nella sinistra essa tiene una mela, sul quale il Putto posa la mano destra. Di dietro è appesa una cortina verde con paesaggio ai lati. Sul parapetto sta attaccato un nitido cartellino firmato *Joannes Bellinus p.*

Fu acquistata in Venezia presso il barone Galvagno nel 1855 e rappresenta a meraviglia l'autore nel suo peculiare genere, cioè nella pittura delle Madonne, dove ebbe tanti seguaci ed imitatori, senza che alcuno dei medesimi tuttavia lo raggiungesse nella grazia severa dei concetti e nella magistrale armonia del colorito.

Se questa tavola simpatica ci mette in relazione col Bellini verosimilmente verso il penultimo decennio del secolo, a giudicare dall'analogia con altre sue produzioni, altro suo dipinto invece nella Galleria stessa si riferisce con certezza ad un' epoca, che non può se non essere posteriore al 1500. Questo è il ritratto dal petto in su, del doge Leonardo Loredano, il quale, come verifica il Catalogo stesso, tenne il dogado per 20 anni, vale a dire, dal 1501 al 21. Proviene dal palazzo Grimani in Venezia e dopo essere appartenuto successivamente a due privati in Inghilterra fu acquistato dalla Galleria nel 1844. Invidiabile acquisto davvero, tanto più in quanto sono rare le sue opere di ritratto: nè della presente alcuno potrebbe dubitare, visto che oltre il dipinto stesso, lo leggittima alla sua volta il nitido e sicuro cartellino. Oltre l'effigie della persona storica che vi è rappresentata, le dà importanza la vigorosa, morbida e finamente armonizzata tavolozza, che in così limitato soggetto pure ci mostra il sensibile progresso fatto dall'autore come pittore per eccellenza. Quanto poi alla figura del doge espresso con aurea semplicità, essa v'apparisce assai simile a quella che vedesi eseguita in bronzo a bassorilievo per mano dell'insigne scultore Alessandro Leopardi in piazza S. Marco sopra uno dei mirabili porta stendardi. Questi, come è noto, recano la data del 1505;

ond'è probabile che il ritratto fatto dal Bellini sia circa dello stesso tempo, cioè quando il pittore era pressochè ottuagenario (1).

Meno soddisfacente in fine è il quadro di composizione, di maggiori dimensioni, rappresentante il fatto della morte di S. Pietro Martire. In esso il pittore sviluppa un grande sfoggio di paesaggio avendo voluto rappresentare con molta evidenza lo storico bosco presso Barlassina, dove il Santo fu assassinato. Citare questo soggetto espresso per mano d'un pittore, è quanto richiamare alla memoria il capo d'opera di Tiziano che gli amatori rimpiangono perduto nell'infausto incendio di S. Giovanni e Paolo in Venezia. Non sarebbe il caso di stabilire dei confronti fra quello e la pittura di che si ragiona; la disposizione a rappresentare argomenti che richiedono per se stessi una azione animata e drammatica, non poteva in genere essere tanto sviluppata ai tempi di Giambellino quanto a quelli di Tiziano. Del resto, astrazion fatta da tale circostanza, non sapremmo se non riconoscere per motivati i dubbii manifestatici dal Senatore Morelli intorno alla autenticità di codesta opera, per quanto segnata pur essa in un canto colla parola *Joannes Bellinus ft.*, e generalmente celebrata come rara cosa del grande artista. Guardandola spregiudicatamente infatti ed esaminandola in ogni sua parte è giuoco forza convenire che non vi si ravvisa nè un concetto

(1) Non è esatta l'asserzione del Lermolieff (p. 139) che i ritratti del Loredano i quali si vedono nelle gallerie di Bergamo e di Dresda siano copie da quello di Londra. Benchè inferiori al suddetto per merito artistico, e da non potersi attribuire al maestro, sono composti diversamente, col viso di profilo, e ricavati forse dallo stesso disegno o medaglia che può aver servito al Leopardi.

nè una esecuzione degna di tanto autore: al contrario un insieme piuttosto goffo e di poco carattere, che non si saprebbe attribuire se non a qualche mediocre suo scolaro od imitatore (1).

In seguito alla parte che tocca direttamente a Giovanni Bellini il Catalogo classifica due interessanti pitture, l'una come *attribuita* a Giov. Bellini, l'altra alla *scuola* dello stesso. Più correttamente andrebbero poste entrambe sotto la stessa denominazione e considerate quali prodotti egregi della fiorente scuola del Bellini, ritenendo ben fondato il giudizio di quegli intelligenti che vi riconoscono per chiari segni la mano del trevisano Vincenzo Catena. Infatti quando si prenda per punto di partenza a constatare il carattere dell'autore certe sue opere sicure, come sarebbe la sua Madonna con Santi segnata *Vincentius Tarvixius,* nella Galleria di Padova, la sua pala in Santa Cristina a Venezia, il suo ritratto firmato nella Pinacoteca di Belvedere in Vienna, di leggieri uno riconosce la stessa origine nelle due tele alle quali qui accenniamo; tele che per la vaga freschezza delle tinte e per la finezza tipica dei concetti occupano un posto tutto loro proprio.

(1) Di una Madonnina dal tipo bellinesco, segnata del nome del cremonese Francesco Tacconi, non diremo altro se non ch'essa è quasi una copia esatta, ma alquanto melensa, da una tavoletta ben conosciuta in Venezia, la quale vedesi conservata dietro l'altare maggiore nella chiesa degli Scalzi e viene generalmente additata per opera di Giovanni Bellini, quantunque osservata al lume della critica risulti essere null'altro che un'opera di un suo imitatore. Quanto al Tacconi, povero e rozzo pittore, come si vede nelle sue ante da organo conservate nei ripostigli della basilica di San Marco a Venezia, egli non sarebbe neppure stato capace di produrre di suo un quadro quale è il succitato, pervenuto alla Galleria di Londra; il quale dunque, come si è detto, non è altro che una riproduzione di quello degli Scalzi, salvo che la Madonna vi è rappresentata in figura intera.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

V. CATENA: S. GEROLAMO - LONDRA.

Consiste la prima in un S. Girolamo meditabondo e intento alla lettura di un libro che tiene sopra un leggìo; entro la parete vicina sono praticati due armadietti che essendo aperti mettono in mostra degli accessorii accuratamente fatti, dei libri in ispecie, un candeliere, dei vasi, ecc. da rammentare la compiacenza consueta a Vittor Carpaccio in simili particolari; sul piano anteriore avvi un leone giacente, una quaglia e il cappello da cardinale, il tutto eseguito colla massima nitidezza. Nel fondo per una finestra aperta si scorge il mare ed una collina con caseggiati. (Vedi Tav. XXV) (1). È un dipinto da cui spira una quiete, un raccoglimento straordinarii. Quel non so che di vibrato e di piccante nella luce è una qualità che ritroviamo in altri pittori della Marca trevigiana, quali il Giorgione, il Lotto e Paris Bordone, e che a vero dire conferisce ai loro dipinti una magìa singolare. Più importante sarebbe l'altro quadro per rispetto a grandezza ed a varietà di figure; sventuratamente trovasi in deplorevole stato di conservazione essendovi stata dai ristauri grandemente compromessa la superficie dei colori. Pure, sfregato e svelato qual'è, rimane ineffabile l'impressione che vi suscita quella Madonna dal portamento nobilmente composto, l'atto di profonda devozione con cui il devoto guerriero in maglia ed in corazza si accosta quasi carpone a far omaggio al divin Bambino che sta per dargli la benedizione, e la comparsa veramente graziosa del giovine palafreniere che da lungi regge le briglie del ca-

(1) Il quadro simile nella Galleria di Francoforte non è se non una copia, molto più opaca nel colorito e però sensibilmente posteriore.

vallo. S. Giuseppe, come per lo più, sta alquanto ozioso nel mezzo; nel fondo un lucente paesaggio.

Il dott. J. P. Richter a pag. 80 del suo ottimo libro intorno alla Galleria vorrebbe rivendicare al Catena un terzo dipinto, una di quelle tavolette cioè a dire dove la larghezza supera l'altezza, fatte in origine probabilmente ad uso di privata devozione, nelle quali la Vergine è posta a sedere in aperta campagna sopra un prato, tutta devotamente raccolta nella adorazione del proprio Pargoletto, che se ne stà addormentato sulle di Lei ginocchia. Se non che, esaminata l'opera attentamente, noi non vediamo altrimenti il motivo per disputarla al Basaiti, come venne fin quì ammesso ed apparisce ammissibile per virtù del dipinto stesso, massime in considerazione del caratteristico sfondo a paese. Questo è reso pittoresco da diversi accessorii campestri, fra i quali sorge un caseggiato cinto da turrite mura, là dove le figure principali vedonsi sgraziatamente allumacate dal ristauro. Marco Basaiti, il quale nel periodo corrispondente alla origine di detto quadro deve essersi trovato al pari del Catena sotto l'influenza del grande maestro Giambellino, negli anni anteriori ci si presenta bensì con un fare più duro e secco, che dimostra attinenze certamente non casuali coi pittori Alvise Vivarini e Antonello da Messina. Della sua associazione col primo abbiamo una prova storica nel monumentale quadro incominciato da Alvise e terminato da Marco (come dalla iscrizione) all'altare di S. Ambrogio nella chiesa dei Frari a Venezia, innalzato nel 1503 (1).

(1) *Quod Vivarine tua fatalis sorte nequisti Marcus Basitus nobile prompsit opus.* Tale il distico che leggesi a piè della tavola.

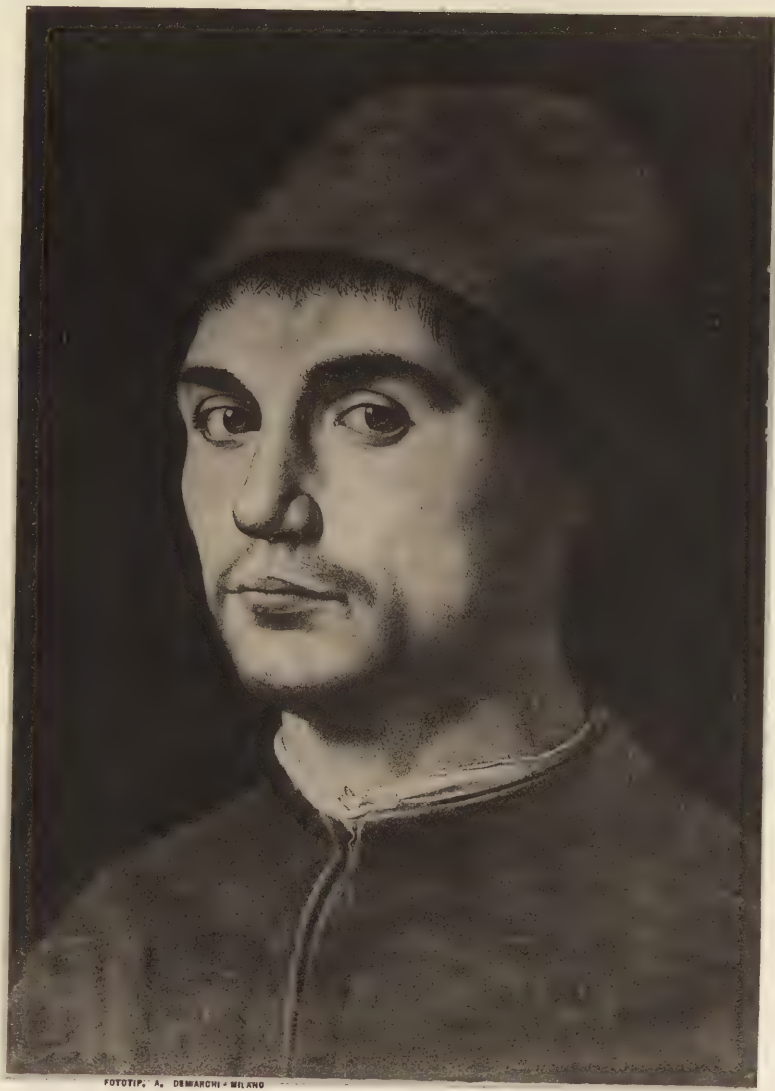
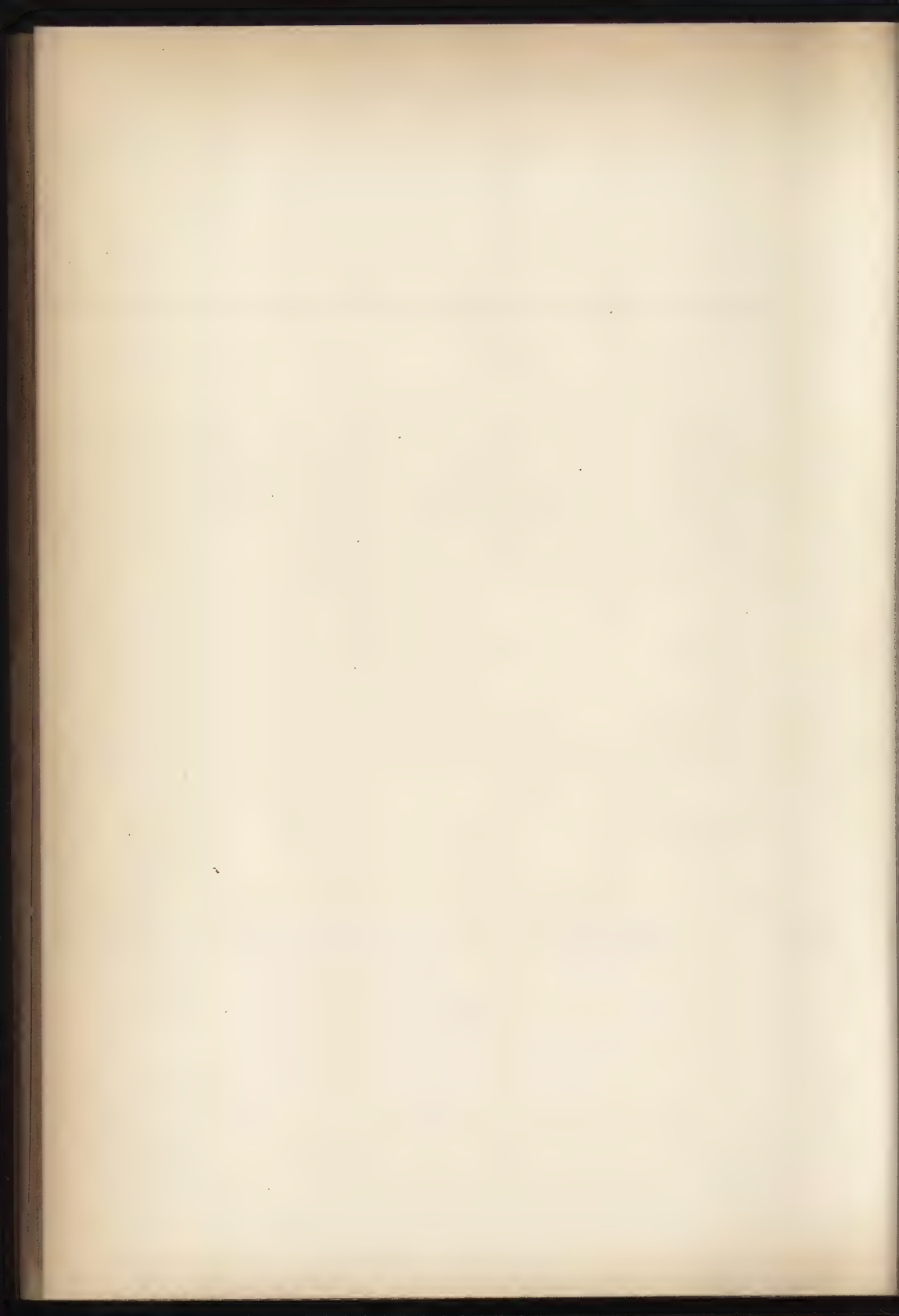
Fra i tre quadri di Antonello poi in galleria avvene uno che richiama assai il fare di Basaiti nella sua maniera primitiva. È una tavoletta pervenuta alla National Gallery in occasione della vendita della raccolta Hamilton, rappresentante N. S. crocifisso dentro vasto paese, con linee che rammentano alquanto quelle che si presentano dalle alture dietro a Messina, prospicienti il mare e la contrapposta costiera della Calabria. Ai lati della croce, in atto di rassegnato dolore stanno assorti la Madonna e S. Giovanni. Un'altra galleria pubblica che già da tempo possiede un quadro di Antonello dello stesso genere è quella di Anversa, nella quale si addita come una delle cose più rare una tavoletta analoga con scena del Calvario, racchiudente oltre al supplizio di N. S. anche quello dei due ladroni, appesi a due tronchi d'alberi a lato dell'altissima croce di Gesù. Il quadro di Anversa inoltre è abbastanza conservato e munito di un cartellino *(1475 Antonellus Messaneus me pinxit)* laddove quello di Londra è assai ridipinto e privo di firma.

Se in codesta opera l'autore spiega già il carattere di pittore della scuola veneta, più fiamingo ci si rivela e nello stesso tempo più inesperto e duro nel suo Salvator Mundi della stessa raccolta, dell'a. 1465; circostanza che avvalora l'opinione di chi, come il Lermolieff, ravvisa il tempo della sua nascita in anni di poco anteriori alla metà del secolo.

Il terzo e il più pregevole prodotto del suo accurato pennello ci si offre nel mirabile ritratto di giovane uomo, che si suppone rappresentare la fisionomia del pittore stesso. È un busto, senza le mani, il viso girato di terza, sbarbato il mento: berretta rossa in capo,

veste bruna, fondo nero. Apparteneva fino a pochi anni or sono all'avv. Molfino di Genova, ed è uno degli esempi più spiccati, palesanti le qualità di rigoroso ritrattista per cui si distingue l'autore, come che il critico sullodato a ragione vi noti quella esagerazione nella prospettiva lineare dell'occhio, per cui lo sguardo della persona rappresentata acquista una acutezza che si scosta dal naturale. (Vedasi in proposito la Tav. XXVI) (1).

Fra i veri e più immediati scolari di Giovanni Bellini vuole esser contato Francesco Bissolo, il quale viene anzi tuttodì scambiato in più d'un caso col maestro, comecchè, ben esaminato nelle sue opere, vi apparisca sempre più meschino nei caratteri, più diluito e smunto nella tavolozza. Il busto di dama, dalla capigliatura bionda, vestita signorilmente in istoffa ricamata è cosa abbastanza fine ed accurata, benchè alquanto fredda e di poco rilievo, essendo stato il dipinto visibilmente svelato dal ristauratore. Che sia opera del Bissolo del resto, col nome del quale fu accolto in Galleria fino dal 1860, è cosa più che dubbia, mentre l'opera stessa parla piuttosto in favore della congettura manifestataci dal critico pseudo russo, che crede ravvisarvi la mano di Bartolomeo Veneto. Codesto pittore suole scoprirsi dove si dà il caso, massime per un certo modo speciale di eseguire le capi-

(1) Notevole fra le opere di Antonello in Inghilterra è un busto di Cristo coronato di spine e colla corda intorno al collo che trovasi a Richmond nella Galleria Coock; soggetto simile a quello trattato dal pittore in una tavoletta che dalla Galleria Manfrin passò in quella delle Belle Arti in Venezia, se non che l'esemplare inglese è sensibilmente più delicato e bello. Presso il sullodato sig. Coock, vedesi anche un ritrattino d'uomo aggiudicato ad Antonello, ma che nel parer nostro vuol essere rivendicato ad Alvise Vivarini.

ANT. DA MESSINA: RITRATTO - LONDRA.

gliature femminili a linee serpeggianti o spirali ripetute con uniformità, facendone quasi un suo intercalare. Opera certa di lui poi è un ritratto del giovine signore Lodovico Martinengo (n. 287 del Catalogo) munita di un cartello col nome del rappresentato e del pittore, colla data 1530. È cosa piuttosto rigida e secca e certamente meno attraente di quella nominata di sopra (1).

Altro pittore bellinesco piuttosto raro a trovarsi e di cui la Galleria Nazionale riescì a procurarsi due esemplari di ragguardevoli dimensioni, benchè alquanto diversi di pregio, è Marco Marziale. In origine stavano entrambi in Cremona come pale d'altare; più tardi fecero parte della raccolta dei Marchesi Picenardi e nel 1869 passarono nella Galleria Nazionale. La prima, datata del 1500, fa un' impressione sorprendente a tutta prima, massime per la ricchezza dei motivi che contiene, lavorati con grande finitezza e con una pienezza di colorito davvero straordinaria. Rappresenta la Circoncisione di Nostro Signore e presenta fra 15 figure che formano la composizione, alcune figure di devoti, ritratti con molta evidenza e con isfarzo abbagliante di vesti. A completare l'effetto concorre il fondo consistente in una cappella a volta dorata ed ornata da rabeschi in colore nello stile del tempo. Osservando però le forme delle figure e massime le loro estremità, si vede che l'autore è tutt'altro che artista di primo ordine, mostrandosi anzi piuttosto duro e rozzo. Ciò poi si conferma vieppiù in altre sue pitture, non esclusa la seconda della Galleria Nazionale opera del

(1) L'iscriz. è del seg. tenore: *Ludovicum Marti. aetatis suae anno XXVI Bartol. Venetus faciebat MDXXX.XVI Zun.* Fu acquistato presso gli eredi Martinengo in Venezia nel 1855.

1507, rappresentante una Madonna in trono con Santi ai lati, forniti di certe sagome di teste stranamente quadre e brutte.

Dal Marziale, che benchè veneto ebbe a trattenersi qualche tempo a Cremona, il pensiero ricorre naturalmente a Boccaccio Boccaccino nativo della stessa città. Egli si rivela nelle sue opere per uno dei più delicati allievi del gran patriarca della pittura veneta. È uno di quei tipi dell'arte locale d'altronde che difficilmente s'impara a conoscere fuori del proprio paese. La tavola della Gita al Calvario che va sotto il suo nome nella Pinacoteca inglese certamente non varrebbe a dare un'idea di quel che fosse stato il più valente fra i pittori cremonesi del tempo. Infatti, per quanto siasi voluto trovare una corrispondenza di tipo fra alcune delle figure che vi compariscono ed altre di opere autentiche del Boccaccino, in realtà non si manifestano nel quadro di che parliamo i distintivi caratteristici di lui, bensì un modo di disegnare più duro, un accordo di colori più cupo e meno delicato. Giudicando quindi spregiudicatamente è duopo convenire qui che la più antica tradizione non va d'accordo colla testimonianza resa dall'aspetto dell'opera medesima. Che se le note di Marcantonio Michiel (l'*Anonimo morelliano*) pertanto in tempo posteriore di pochi decennii all'origine del quadro stesso lo additano senza ambagi quale opera del Boccaccino, dobbiamo ammettere oggidì che lo scrittore, come in altri casi così nel presente abbia preso abbaglio. Crediamo quindi poterne cavare nuova conferma all'opinione, che in materia di critica artistica la costatazione dei documenti storici non debba mai essere disgiunta, ove

sia possibile, dal controllo di un esame diretto dell'argomento al quale questi si riferiscono.

L'autore in fine, che confessiamo di non saper nominare, vorrà essere tenuto bensì per un contemporaneo, probabilmente per un concittadino del noto Boccaccino, ma certo gli è inferiore come artista, tanto da non poter essere scambiato con lui.

Altri veneti discretamente rappresentati in Galleria sono Gir. da Santa Croce, il Previtali, il Cariani, G. B. Cima, quest'ultimo in un quadretto fine di un S. Girolamo in vago paese. — Nulla della vena narrativa del Carpaccio.

Quanto alla pala aggiudicata a Martino da Udine, comunemente chiamato Pellegrino da San Daniele, posta in un fianco dell'ottagono nella Galleria, esso ci obbliga ad una riserva, cioè a dichiarare che appartiene di certo ad altro autore ben distinto da Pellegrino, benchè suo compaesano. Infatti anzichè lo scolaro del Bellini e l'emulo del Pordenone, noi vi scorgiamo un seguace di Alvise Vivarini, anzi vorremmo pronunciare senza tema di andar troppo lungi dal vero il nome di Giovanni da Udine il vecchio, come quello che l'aspetto del dipinto ci suggerisce paragonandolo col suo quadro d'altare nel Duomo di Udine, segnato: *1501 Ioannes Utinensis hoc parvo ingenio fecit.* Il colorito delle carnagioni pallide, color terra, per non parlar d'altro, ce lo caratterizza affatto; nel disegno è povero, senza distinzione nei tipi.

Ben altro artista è Lorenzo Lotto. La Galleria fin a pochi anni or sono non possedeva che un dipinto di lui alquanto manomesso dal restauro, il ritratto vale a dire di Agostino della Torre, professore di medicina

a Padova accompagnato dal nipote Nicolò: figure sempre vive e parlanti. Ora ne conta due di più, v. a. d. una tela, dove è ritratto con ingenuità artistica un gruppo di famiglia, composto di padre, madre e due figliuoli vispi attorno a un tavolo, allettati da un piatto di cigliege, e un altra coll'effigie di Giuliano protonotario apostolico, severa figura, concepita per altro con una certa rigidezza, tanto nel portamento quanto nei particolari, ch'è insolita nelle opere del Lotto.

Il gran nome di Giorgione invano s'invoca nella Galleria Nazionale, come che figuri nel Catalogo. Passando ai giorgioneschi, invece e in primo luogo a Tiziano, ci sia lecita una digressione dalla pubblica Pinacoteca, essendo attirati irresistibilmente dalle rimembranze di un dipinto che vuolsi contare fra i più peregrini prodotti dell'arte italiana, passato dalle nostre contrade ad arricchire uno dei più suntuosi palazzi dell'Inghilterra, cioè il Bridgewaterhouse in Londra, appartenente a Lord Ellesmere. Intendiamo riferirci ad un dipinto di Tiziano, il cui soggetto viene celebrato sotto la denominazione delle *Tre età dell'uman genere.* Ne fa menzione il Vasari nella vita del Vecellio, dicendo che *a Venezia fece per lo suocero di Giovanni da Castel Bolognese in una tela ad olio un pastore ignudo ed una forese che gli porge certi flauti perchè suoni, con un bellissimo paese; il qual quadro è oggi a Faenza in casa del suddetto Giovanni.* Il Vasari certamente non vide il quadro, ma lo conobbe solo per fama; altrimenti oltre a trattenersi di più sulle sublimi bellezze del medesimo, non avrebbe trascurato di notare che insieme alle suddette figure quel bellissimo paese contiene alcuni deliziosi putti da un lato, e

nel mezzo alquanto in distanza una macchietta di un vecchio venerando seduto solitariamente in mezzo ad un prato, venendo così espresso, secondo l'interpretazione generalmente invalsa, il soggetto delle *Tre età*. Avvi pure ragione a ritenere che lo scrittore aretino erri ponendo quest'opera dopo quelle compiute dal pittore in Ferrara pel Duca Alfonso, mentre l'argomento tutto di fantasia e il modo chiaro e distinto dell'esecuzione ci portano all'età fresca dell'autore, cioè al primo decennio del Cinquecento e non lungi dal tempo in cui egli ebbe a lavorare in compagnia del Giorgione. Nulla di più fresco infatti, di più armonico e di più idillicamente poetico di questo quadro, al di cui fascino contribuisce fortunatamente l'ottima conservazione, onde ci è dato assaporare tutta la grazia delle figure, l'indescrivibile finezza delle gradazioni sia nella morbidezza delle carni e delle capigliature alternativamente bionde, brune e canute, sia nel verde succoso dei prati e dei cespugli, sia nella dolce trasparenza delle tinte del cielo. È noto che lo stesso soggetto, viene presentato come una delle cose più elette nella rinomata Galleria Doria Pamphili in Roma. Pure o c'inganniamo a partito o il quadro di Roma non è se non una replica, per non dire decisamente una copia dell'esemplare di Lord Ellesmere, in quest'ultima riscontrandosi, nel parer nostro, tutta l'impronta di un'opera primigenia, fornita di tutte le delicatezze di un grande artista nel fior degli anni. Crediamo del resto ne esistano più copie di tempo posteriore, e fra le più belle si vorrà citare senza dubbio quella che a buon diritto viene attribuita al Sassoferrato e che trovasi nella Galleria del Principe Borghese.

Lasciando da parte poi gli altri dipinti preziosi di Tiziano che concorrono a dar lustro alla Galleria del nominato patrizio inglese per non dilungarci troppo dalla Galleria Nazionale, il primo quadro al quale quivi dobbiamo rivolgere la nostra attenzione si è una di quelle composizioni in aperta campagna, di effetto incantevole per l'avvenenza dei tipi e la sublime armonia delle tinte, per cui Tiziano si distingue fra tutti gli artisti. Vi è rappresentata la Madonna col Bambino e San Giuseppe, più un pastore in adorazione, da riportarsi alla più felice epoca del pittore, ossia verosimilmente al sesto lustro di sua età.

Nella pienezza de' suoi mezzi si rivela il grande colorista e compositore in una delle sue tele dei Baccanali, già decoranti il castello del Duca Alfonso di Ferrara. Come si sa la prima fu incominciata da Giovanni Bellini, vecchio di 87 anni nel 1514 e terminata di poi da Tiziano. Non così quella che trovasi nella Galleria Nazionale, la quale invece fu compita solo nel 1523 dal Vecellio (1). Rappresenta il giovane Bacco, sulla spiaggia del mare in atto di slanciarsi arditamente dal suo carro, framezzo al suo seguito festante, per impossessarsi della bella Arianna che gli si scopre pochi passi avanti. Nelle altre due tele dipinse un altro baccanale e una grande composizione di Amorini folleggianti intorno alla statua di Venere; scene animatissime, piene di tratti di slancio e di vivace invenzione, come ci è dato osservare tuttora fra noi, se non altro nelle copie fedelmente eseguite dal suo abile

(1) È in errore quindi il Catalogo che persiste ad assegnarla al 1514. Vedi in proposito il prospetto cronologico delle opere di Tiziano. (Vasari tomo VII, p. 475).

imitatore il Varotari, detto il Padovanino, esposte nella sala maggiore della Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo (1).

Il quadro di Bacco ed Arianna (pur troppo manomesso parimenti da ritocchi) pervenne alla Galleria nel 1826 dopo esser stato conservato a Roma successivamente nelle gallerie Barberini e Aldobrandini. Il Vasari nel suo testo non ne fa menzione. Gli altri due da lui descritti come eseguiti interamente da Tiziano, portati in Roma parimenti, rimasero alcuni anni nel palazzo Ludovisi, fintanto che un cardinale di quella famiglia non li mandò in dono al re di Spagna. Ora fanno parte della r. Galleria di Madrid. Il quarto infine, vale a dire quello di Giovanni Bellini, già da tempo trovasi in Inghilterra in possesso del duca di Northumberland ai confini della Scozia.

Altro prodigio di finezza artistica di Tiziano si è certa sua Madonna di tratti oltremodo nobili ed avvenenti, alquanto affini a quelli della Flora negli Uffizi, situata in mezzo ad ubertosa campagna dalle tinte meridionali, con una Santa Caterina accanto, splendente di giovanile grazia e floridezza, la quale accoglie fra le sue braccia il divin Bambino; dall'altro canto il San Giovannino che porge dei fiori (2).

(1) Fra le quattro tele del Padovanino non figura però la composizione del primo dei Baccanali, derivato dal Bellini. Egli vi sostituì invece un concetto di sua creazione, nel quale riescì ingegnosamente ad imitare i tipi ed il fare di Tiziano, rappresentando il trionfo di Venere sopra una conchiglia, circondata da tritoni e da nereidi. Esiste infatti una incisione di questo dipinto dove il Padovanino n'è indicato pittore ed inventore ad un tempo.

(2) Vedi il numero 635 del Catalogo; il quadro è segnato TICIAN. — A immaginarselo quale dovette essere da principio, senza il naturale offuscamento dei colori e senza essere stato sfregato sulla superficie come

Gli va tolto invece, come riconosce pure il signor Burton nella sua ultima edizione, il così detto ritratto di Lodovico Ariosto, ora semplicemente qualificato come ritratto di un poeta, in origine certamente cosa bellissima pel fulgore della tavolozza e, anche ridipinta qual'è, attraente tuttora in grazia dell'effetto assai pittoresco che vi produce quella robusta figura in ampia veste rossa, che stacca sopra un fondo a folto cespuglio di alloro. Senza parlare tuttavia della persona quivi raffigurata, che non ci richiama alla mente per nulla i noti tratti dell'Ariosto, osserveremo quanto all'autore dell'opera, che per tacito consenso era riconosciuto essere il Palma, tuttochè il Catalogo attenendosi all'attribuzione tradizionale lo avesse posto fin quì nel novero dei dipinti di Tiziano, accennando anzi dover essere questo ritratto quello descritto dal Ridolfi come creazione del Vecellio già in possesso di Niccolò Renieri. Se l'argomento non ci conducesse troppo lungi dal nostro assunto non ci sarebbe difficile dimostrare come altrove il Palma sia stato più volte scambiato nelle sue opere con pittori più o meno affini, come Lorenzo Lotto, Bonifazio e financo Giorgione. Questo fatto se ci dimostra in certo modo la sua origine pittorica e la sua affinità con parecchi suoi coetanei e seguaci, ci è prova d'altra parte dell'incertezza con cui si proce-

è ora, deve aver prodotto un'impressione delle più sublimemente poetiche. Il Catalogo ci avverte che si trovava originariamente nella sagrestia dell'Escurial, dove forse il pittore stesso ebbe a dipingerlo. Come di là avesse potuto essere rimosso per passare in mani private non ci è noto: quel ch'è certo si è che la Galleria Nazionale l'acquistò dal sig. Edmondo Beaucousin in Parigi. — La tela di simile composizione con qualche variante in Galleria Pitti (presso il ritratto della Bella di Tiziano) certamente non si ha a ritenere se non per una copia del quadro di Londra, di un pittore del tempo.

dette nei tempi passati nelle attribuzioni e come solo con uno studio indagatore dei tratti caratteristici degli autori, agevolato oggidì dai facili mezzi di riscontro comparativo, si riesca nella critica dell'arte ad accostarsi alla cognizione del vero.

In caso diverso, cioè quando uno giudichi stando semplicemente sulle generali, è assai facile fra altro di cadere nell'errore di scambiare le opere di uno scolaro con quelle del maestro. È quanto si è verificato fino a parecchi anni or sono rispetto alla bellissima tavola di Bonifacio Veronese, acquistata dalla Galleria nel 1886 presso gli eredi Andreossi a Milano. A Bergamo, dove stette a lungo in una raccolta privata, e dove fu anche presentata in un'esposizione artistica, da tutti veniva considerato per opera di Palma il Vecchio, fin che un critico provetto e perspicace vide che doveva essere aggiudicata invece al di lui scolaro Bonifazio. Tale giudizio viene confermato dall'esame critico dell'opera, nè saprebbe essere ulteriormente contradetto. — Gl'Inglesi appassionati dell'arte dei nostri grandi coloristi possono chiamarsi contenti delle circostanze fortunate per loro che li misero in potere di aggiungere una perla così preziosa alla loro raccolta nella grande sala di scuola veneta, dove rifulge di tutto il suo armonico splendore. — Una piccola ma accurata fotografia, reperibile nel vestibolo della Galleria, se non ci rende le attraenti varietà del colorito onde si allieta la tavolozza del valente artista, massime in codesta sua età giovanile, ci lascia intravedere se non altro la finezza dei toni, la bellezza poetica dei visi (1).

(1) A onor del vero vuolsi rammentare che a ristabilire l'originale e la freschezza del dipinto contribuì in gran parte l'intervento benefico della mano del restauratore Prof. Cavenaghi.

Per questo rispetto non ci peritiamo di asserire che il giovane allievo supera notevolmente il maestro, come si può vedere anche in altre opere giovanili di Bonifacio, fra le quali vogliamo noverare in primo luogo una Sacra Famiglia nell'aperta campagna, uno de' più pregevoli quadri della Galleria Ambrosiana di Milano, dove fu tenuto a lungo per opera di Giorgione.

Se Tiziano per un verso è l'artista più prossimo a Giorgione, poichè stette con lui a Venezia e vi fu suo condiscepolo ricevendo entrambi i primi ammaestramenti da Giovanni Bellini, per un altro sembra che ne' suoi primordii si accostasse non meno a quest'ultimo Sebastiano Luciani, noto di poi sotto il nome di Fra Sebastiano dal Piombo. Ove si volesse tuttavia cogliere Bastiano ne' suoi primi passi come pittore colla scorta delle opere rimasteci, bisognerebbe dire ch'egli incominciò dal farsi anzi tutto pedissequo di Giovanni Battista Cima da Conegliano. Non avvi che un'opera sola che ci provi tale fatto, a nostra saputa, ma questa in modo irrefragabile: ed è una tavola di un Cristo morto, circondato e pianto da' suoi devoti, con un fondo di paese montuoso, la quale trovasi in Venezia in casa di un illustre Signore inglese, Sir H. Layard, noto pure per la sua benemerenza come fautore delle industrie artistiche in Venezia. Codesta tavola da lui acquistata parecchi anni or sono quale opera del Cima, come l'apparenza indicava, non appena sottoposta ad una conveniente ripulitura mise alla luce un cartellino autentico, dapprima ricoperto, dove il nome di Sebastiano Luciani si legge a chiare note (1). Non ci è dato sa-

(1) Il cartellino a vero dire lo indicherebbe quale scolaro di Giovanni Bellini, poichè è così espresso: *Bastian Luciani fuit desipulus Joannes Belinus* (sic); tuttavia il dipinto, come si disse, ha un aspetto affatto cimesco.

pere quanto tempo egli persistesse in questa sua primissima maniera, ma certamente dovette essere sempre giovane allorchè passò ad accostarsi al Barbarelli. Della sua famigliarità col medesimo ci è prova sicura l'aver egli dato l'ultima mano al quadro pei *Tre Astrologhi* che vedesi nella Galleria di Belvedere in Vienna, ed è citato dall'Anonimo morelliano come opera incominciata dal Giorgione e terminata appunto da Sebastiano. Circa della stessa epoca sarà stata la sua bella pala di S. Giov. Crisostomo in Venezia. Nel 1511 lo sappiamo già a Roma dove egli ebbe ad eseguire parecchie lunette con soggetti mitologici in una sala della Farnesina. Gli è pure a Roma senza dubbio ch'egli trovò ed immortalò col fascino dell'arte il viso improntato di una bellezza sana e vigorosa che si mira tuttodì ritratto in una tela della Tribuna degli Uffizii, dichiarata rappresentare la Fornarina dipinta dalla mano stessa di Raffaello. L'attribuzione, come si sa, non ha altro fondamento che quello di un'antica tradizione che contrasta decisamente coll'evidenza del fatto, dappoichè il dipinto di per sè si presenta anzitutto come un prodotto di un colorista veneto, che dai migliori conoscitori viene riconosciuto per ragione di confronto non essere altri se non Sebastiano Luciani. Giova anzi notare ch'egli si compiacque ritrarre una seconda volta simile figura variandone in modo piuttosto vantaggioso l'atteggiamento ed il vestiario assai pittoresco. Quest'altro dipinto, cosa invero squisita, tanto che staremmo per preferirla quasi a quella della Tribuna, trovavasi fino a pochi anni or sono, non sappiamo per quali vicende, in una suntuosa villa inglese, in quella cioè del Duca di Marlborough, già da noi menzionata a pro-

posito di una preziosa tavola di Raffaello, ed ora si ammira nella regia Galleria di Berlino. Noi vi scorgiamo sempre l'artista nel fior degli anni, quale felice seguace del sommo fra i coloristi, troppo presto scomparso dalla scena del mondo. Vi è una spontaneità, una grazia tutta veneta, che invano si cercherebbe ne' suoi lavori più provetti, dove egli si fece imitatore di Michelangiolo a scapito evidente del carattere originario. Ben è vero che in alcune parti e massime nelle forme delle mani l'influenza del Buonarroti già vi si fa sentire.

Del di lui tempo avanzato sono le pitture meno attraenti e poco vantaggiose alla fama dell'artista, che stanno raccolte nella Galleria Nazionale. È bensì celebre fra le medesime la grande pala rappresentante la Risurrezione di Lazzaro, fatta in origine per Giulio de' Medici, creato vescovo di Narbona nel 1515, più tardi papa Clemente VII, e dall'autore eseguita in Roma fra il 1517 e il 1519; ma se ebbe a sollevare gran rumore a suo tempo per essere stata fatta in concorrenza colla Trasfigurazione di Raffaello, colla quale venne pubblicamente esposta in Roma, osservata spassionatamente ci si presenta come lavoro eseguito con un certo fare artifizioso e convenzionale, con una deficenza di spontaneità risultante dall'avere l'artefice completamente rinnegata la propria origine giorgionesca per abbracciare in tutto e per tutto l'esempio del Buonarroti. Attesta infatti il Vasari che Sebastiano fu aiutato da Michelangelo nel disegno di parte della pittura, quantunque da una lettera di Sebastiano stesso si apprenda che Michelangelo era assente da Roma quando la pittura veniva incominciata, cioè probabilmente nel-

l'autunno del 1517, allorchè il Buonarroti fu chiamato a Roma da Papa Leone per affari concernenti la chiesa di S. Lorenzo in Firenze. Il quadro venne di poi mandato alla sua destinazione, vale a dire alla cattedrale di Narbona, e vi rimase finchè fu acquistato dal duca d'Orleans sul principio del secolo scorso. Nel 1792 fu portato in Inghilterra colla parte rimanente della Galleria d'Orleans, e pervenne in possesso del signor Angerstein, colle pitture del quale venne acquistato per la nazione nel 1824 (1).

Finalmente non vogliamo lasciare senza menzione il compatriotta di Giorgione nel senso più stretto della parola, il trevisano Paris Bordone. Chi non rammenterebbe il suo capolavoro in Venezia, rappresentante il pescatore che presenta l'anello di S. Marco al Doge, una delle più brillanti produzioni dell'arte veneta in genere? — Assai meno nota è un'altra sua tela degna di osservazione per la sua lucentezza tutta trevisana, che vedesi nella Galleria Tadini in Lovere al Lago d'Iseo, dove insieme alla Madonna sta un giovane santo guerriero e un San Cristoforo che prende il Bambino sulle

(1) Vedi il Catalogo a pag. 258. Nella raccolta di disegni del Museo Britannico si conservano due schizzi di figure a matita rossa che servirono di studio per la figura di Lazzaro e di alcuni che lo circondano presso il sepolcro; disegni di carattere affatto michelangiolesco. Due opere di pittura di un fare largo e grandioso appartenenti all'epoca michelangiolesca di Fra Sebastiano trovansi in due altre Gallerie private in Londra. È l'una una interessante tavola appartenente a Lord Northbrook, dove vedesi dipinta la Madonna col Bambino e i Santi Giov. Battista e Giuseppe, più un devoto di sotto; opera ispirata e assai caratteristica per l'autore, riprodotta dal Catalogo illustrato della Galleria Northbrook, con testo del Dott. J. P. Richter: l'altra rappresentante l'effigie dal Vasari menzionata, di un Signore da Bozzolo, preso dalle ginocchia in su, pittura tenebrosa e tarda probabilmente, ma sempre d'imponente effetto. Appartiene al Marchese Landsdowne.

spalle, il tutto eseguito con meravigliosa vivacità e freschezza di tinte (1). — Una bellezza florida e robusta si nota generalmente nei suoi tipi di figure femminili intesi come ritratti, interpretati secondo la fantasia dell'artista, quali vedonsi sparsi in parecchie gallerie e massime in quella del Belvedere in Vienna. È di tal genere nella Galleria Nazionale l'imagine di una superba giovane quadrilustre. Con quale fondamento poi essa venga qualificata come appartenente alla famiglia Brignole di Genova non si saprebbe dire (2). L'ultimo proprietario prima che passasse in Inghilterra nel 1861 era il Duca di Cardinale di Napoli.

Così pure è una rigogliosa figura la sua Cloe seduta sopra una panca insieme al pastor Dafni, mentre un amorino sta per coronarla con una ghirlanda di mirti. Dei soggetti erotici in genere egli seppe servirsi cavandone degli effetti straordinariamente pittorici, dando campo da pertutto ad una esuberanza di vita molle e rigogliosa oltre ogni dire. Maraviglioso come tale, in ispecie per la sentita interpretazione del momento psicologico, si è quello entrato recentemente nella Pinacoteca di Brera (3).

Il favore che incontrò in Inghilterra Carlo Crivelli colle sue opere viene attestato dall'abbondanza delle medesime, da tempo passate nella fortunata penisola.

(1) Vedasene la piccola riproduzione fatta dal fotografo Ogliari di Brescia unitamente a quella di una Madonna di Iacopo Bellini.

(2) Riprodotta in eliografia nell'opera del Richter.

(3) Egregiamente fotografato da C. Marcozzi.

Di lui non è ci accaduto di tener conto fin qui pel motivo ch'egli fra i suoi concittadini occupa un posto affatto distinto. Infatti, benchè veneto di nascita e di famiglia, egli deve essere vissuto ed avere operato principalmente ad Ascoli e nei dintorni, onde ebbe a formarsi uno stile tutto suo che non lo mostra in alcuna relazione diretta colla scuola veneta propriamente detta, bensì colla padovana. Nullameno là dove egli si segna col proprio nome non manca mai di aggiungervi la qualifica di *veneto;* dal 1490 in avanti poi anche quella di *miles*, essendo stato fatto cavaliere dal re di Napoli. Giustamente soggiunge il Catalogo che il Crivelli fu un buon colorista, poichè è un fatto che i suoi colori, condotti a tempera, sono di una resistenza e di una immutabilità prodigiosa dopo avere sfidato i secoli: è vero altresì che egli riescì fra i pittori del Quattrocento uno dei più rigidi e secchi nel modellato delle forme, che ti si presentano spesso quasi fossero scolpite in bronzo; ma ciò non toglie che in onta alla cerchia di soggetti alquanto limitata entro la quale si aggira egli vada considerato per un autore sommamente caratteristico fra tutti i contemporanei, di una nitidezza e di un realismo meraviglioso nell'esecuzione de' molteplici accessorii, come i broccati e le dorature delle vesti, i veli, i fiori e le frutta spesso disposte a festoni, i troni e i parapetti di marmo e così via, dove egli suole usare di una tecnica di una perfezione non mai raggiunta altrimenti. Ebbe anch'egli i suoi imitatori che si riscontrano spesso in chiese e in gallerie, ma che da lui si differenziano sempre per un fare sia più fiacco, sia più grossolano: fra gli altri il suo proprio fratello Vittorio, pittore alquanto meschino, di cui si

vedono fra altre alcune cose nella Galleria di Brera a Milano.

L'influenza del maestro d'altronde vuolsi pure avvertire nelle opere di Lorenzo da Sanseverino, secondo di tale nome, del quale la Galleria inglese possiede una tavola proveniente in origine dalla sagrestia della chiesa di Santa Lucia in Fabriano. Il soggetto n'è lo Sposalizio mistico di Santa Caterina, ed è segnato: LAVRENTIVS ·I·I· SEVERINAS P̃ISIT.

Le opere di Carlo Crivelli, che in complesso non dovettero essere rare, hanno quasi tutte abbandonato oggidì il loro posto originario, essendo state molto ambite dai raccoglitori. Fra le Pinacoteche quelle che ne vanno meglio fornite sono la Galleria di Brera e quella di Londra. Quest' ultima fra grandi e piccole ne conta non meno di otto, che formano una serie assai interessante e ci danno un' idea compita dell' autore. Attraente è per l'espressione ingenua e severa nel tempo stesso una tavola proveniente da una chiesa di Fermo, dove è raffigurato il Cristo morto sorretto da due angeli; ma l'opera più importante è quella a parecchi scompartimenti disposti in tre ripiani, acquistata presso il principe Demidoff che la teneva nella sua cappella privata in San Donato presso Firenze. La Vergine che secondo il consueto vedesi seduta nel mezzo, non manca di una certa grazia in onta alle durezze sempre sensibili del Crivelli: sulle ginocchia di lei giace il divin Putto addormentato. Le fanno ala quattro figure di Santi a figure intere ed altrettanti a mezze figure sorgono a completare la celeste gerarchia in ciascuno dei piani sovrapposti, l'ultimo dei quali a vero dire non è costituito se non da cuspidi a sommità centinate. — Un grande

privilegio delle opere del Crivelli è quello, come abbiamo già accennato, di essere giunte fino a noi in un perfetto stato di conservazione, che rese fortunatamente superfluo in generale qualsiasi lavoro di ristauro; qualità che contribuisce non poco a rendere gustosi i prodotti del suo pennello. È vero bensì, che colla adozione pura e semplice del sistema di dipingere a tempera non era possibile ottenere quella pastosità negli effetti pittorici, cui mirarono con tanta maestria i pittori posteriori, massime nella scuola veneta.

A questi ci è d'uopo ora fare ritorno per non tralasciare almeno di fare menzione di alcuni ritratti di straordinario pregio artistico che la Galleria Nazionale ebbe la fortuna d'acquistare in Lombardia negli ultimi anni e che contribuiscono notevolmente a darle lustro e rilievo. Eccone due per es. di tali ritratti da noverare fra le più squisite rarità in qualsiasi raccolta; due effigi di gentiluomini vale a dire, eseguite dal valente bresciano Alessandro Bonvicino detto il Moretto. Rappresenta l'uno in mezza figura il Conte Sciarra Martinengo Cesaresco di Brescia, seduto, il capo appoggiato sulla mano destra. La sua espressione pensierosa giustifica il motto greco attaccato al suo piumato berretto, dove sta scritto: « *col desiderio dell'estremo* », alludendo alla sua bramosia di vendicare la morte del padre che gli era stato assassinato. Il carattere individuale della persona colta sul vivo, la finezza signorile dell'abito e del sovrapposto robbone foderato di pelliccia, la disposizione dell'insieme sopra un fondo di cortina serica di color rosso cupo damascato a fiorami gialli hanno qualche cosa di così armonico e di imaginoso nel concetto, che difficilmente si saprebbe

figurarsi un ritratto più attraente e poetico di questo (v. Tav. XXVII) (1). Pure è ben degno di essergli associato quello a figura intera rappresentante un ignoto signore, sui trent'anni circa, dall'aspetto meditabondo, non scevro di una vena di melanconia, riccamente vestito secondo la nobile foggia cavalleresca del Cinquecento: il fondo è formato da alcuni motivi d'architettura e da un piccolo tratto di paese ben intonato col rimanente; al basso stà segnata la data dell'opera, 1526. È un'apparizione delle più simpatiche fra quante imagini dei nostri antenati si vedono sparse ogni dove, e noi deploriamo che il nostro paese sia stato privato di così rara opera d'arte da che il Conte Fenaroli di Brescia si risolvette nel 1876 di privarsene insieme ad alcune altre pitture cedute al signor Giuseppe Baslini di Milano (2).

Fra queste merita di essere notata di nuovo una figura di un gentiluomo vestito da guerriero, creduto essere un antenato della famiglia, situato davanti un fondo a parete grigiastra e un piccolo tratto di cielo da

(1) Anticamente era nella Raccolta del Conte Lechi di Brescia, da dove passò in possesso del sig. Henfrey a Torino, il quale lo vendette nel 1858 alla Galleria Nazionale. Il Conte Sciarra ivi rappresentato, rimase ucciso in Francia, secondo riferisce il Catalogo nella campagna degli Ugonotti che terminò colla battaglia di Montcour, il 3 Ottobre 1569. (Vedi: *Elogi Istorici di Bresciani illustri;* Brescia, 1620).

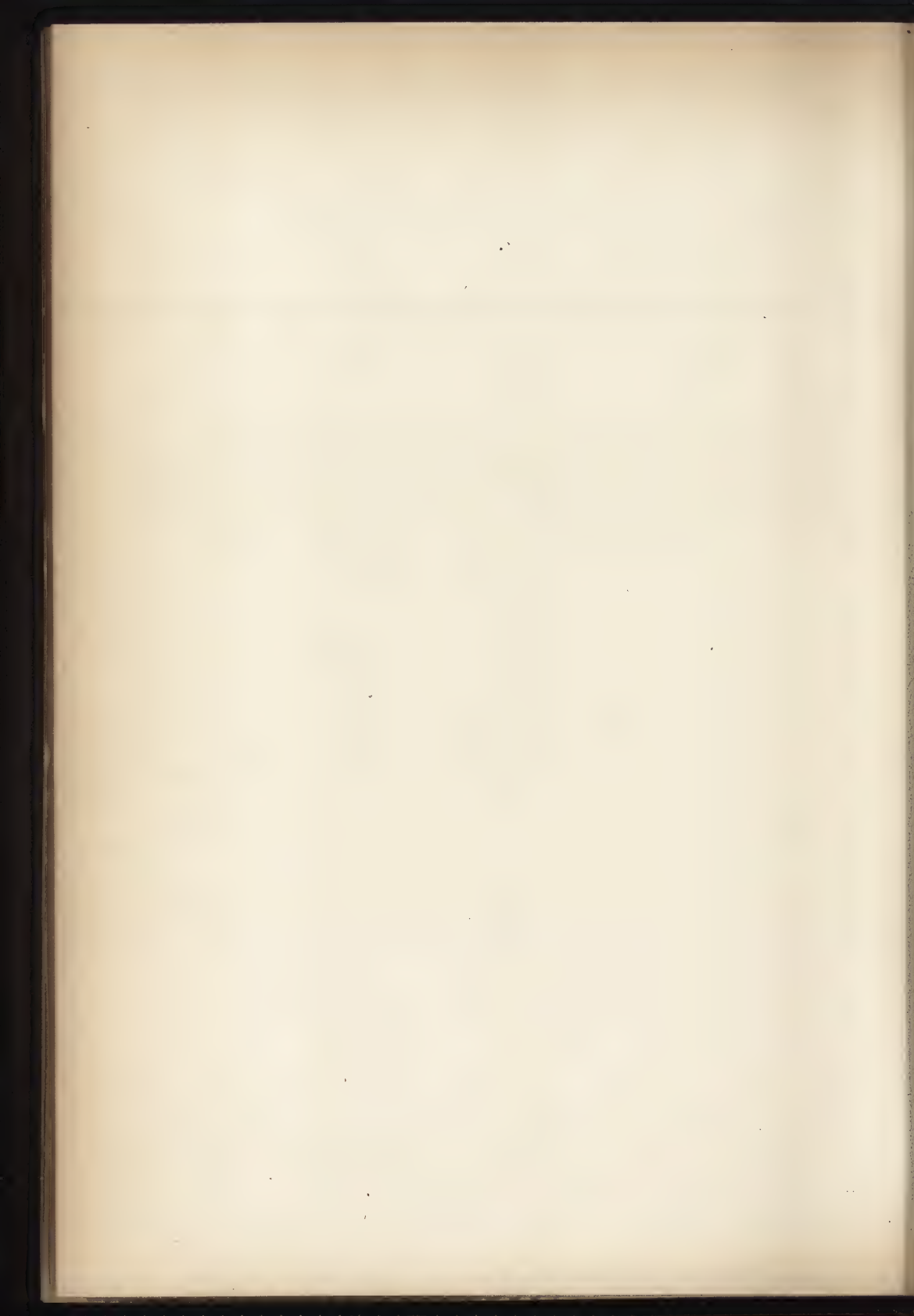
(2) Del Moretto la Galleria possiede anche una pala d'altare, anticamente proprietà del Dott. Faccioli in Verona, che la vendette nel 1852. Rappresenta i Santi Gerolamo, Bernardino, Nicolò da Bari ritti in piedi insieme ai Santi Giuseppe e Francesco genuflessi: in alto sulle nubi la beata Vergine col Bambino fra Santa Chiara e Santa Caterina.

Non è delle migliori sue pale, ma presenta ciò nulla meno dei tipi nobili e dignitosi: e appartiene verosimilmente al novero delle opere fatte fra il 1540 e il 50, cioè ad un periodo nel quale il suo fare si andava facendo vieppiù molle e meno lucente nella tavolozza. Ha pure subìto le conseguenze di ristauro poco proficuo.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

MORETTO: RITRATTO DEL CONTE MARTINENGO - LONDRA.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

MORONI: RITR. DI UN FENAROLI - LONDRA.

un canto. N'è autore il rinomato discepolo del Moretto, il ritrattista Gio. Batt. Moroni di Bergamo. Per darne un'idea lo presentiamo riprodotto nelle Tav. XXVIII. Fra quante persone egli ha ritratte colla bravura del suo pennello non ve n'è forse alcuna che si presenti con maggior evidenza di vita e più compita come tipo di un signorotto risoluto e prepotente. Il modo finito e ad un tempo largo e pastoso con cui il pittore si compiacque eseguire ogni particolare spettante al burbanzoso cavaliere, dall'elmetto abbondantemente piumato sul quale appoggia il suo braccio sinistro alla maglia di ferro che gli copre le spalle e le braccia, ottiene un'effetto dei più sorprendenti mostrandoci l'arte della pittura, come maneggio del pennello, condotta all'apice della sua potenza, quando anche l'opera per se stessa non appartenga alla sua maniera più fina e più apprezzata, la quale vien qualificata dall'intonazione grigia argentina, che sparge la più omogenea intonazione sul dipinto.

Ma anche di detta maniera la Galleria Nazionale può vantarsi di possedere un esemplare de' più scelti, rari non meno in Italia che all'estero, ed è il ritratto di un sarto, già da tempi antichi celebrato per la sua grande naturalezza. Noto colla denominazione del *Tagliapanni*, poichè è rappresentato davanti una tavola, con una forbice nella destra, mentre tiene colla sinistra un panno cui sta per dare la dovuta forma, è di lui che fa menzione il Boschini nella *Carta del Navegar pittoresco* coi due versi che lo descrivono:

« Un Sartor sì belo e sì ben fatto,
« Che 'l parla più de qual se sia Avocato. »

Quanto a Girolamo Romanino, l'emulo del Bonvicino in Brescia, egli è da citare fra quei maestri che in patria soltanto si possono giudicare rettamente, essendo molto ineguale nel suo operato. L'ancona di lui a cinque scomparti che viene mostrata nella Galleria Nazionale, fatta nel 1525 per l'altar maggiore di San Alessandro in Brescia, poscia passata in casa Averoldi, essendo la sola sua pittura nella raccolta pubblica inglese, non ci dà un'idea sufficiente delle sue qualità: calde e pastose vi appariscono le tinte, secondo il consueto; ma le figure sono tozze e poco elevate, e ben lungi dall'ingenua intimità d'espressione che si osserva per es. in quelle della sua deliziosa tavola (ora opportunamente trasportata sulla tela che orna un'altare della chiesa di S. Maria Calchera), nell'opera di decorazione della cappella del Sacramento in S. Giovanni Evangelista fatta insieme al Moretto, in una tela appartenente alla Galleria di Berlino e così via dicendo; senza parlare de' suoi due capolavori, le pale di S. Francesco a Brescia e di Santa Giustina a Padova.

Chiudiamo in fine la serie dei più eminenti Veneti del secolo d'oro col nome del Tintoretto. Pittore di una produttività prodigiosa, spesso trascurato e superficiale, talvolta di una genialità singolare, che gli acquistò fama di uno dei più potenti artisti della scuola, egli era solito spaziare col suo fugace pennello sopra tele di vaste dimensioni. Perciò non tutte le sue produzioni, per quanto felicemente riuscite, sono tali da venire naturalmente ricercate dalle gallerie. Quella di Londra che ne possiede una di limitate proporzioni, fu veramente favorita dalla sorte, poichè porge in una tela di soli cinque piedi d'altezza per poco più di tre di larghezza un soggetto

che si prestava benissimo alla sua fantasia viva e sbrigliata e che pone in efficace rilievo le sue qualità di energico colorista. Il soggetto è quello tanto ricco di ispirazioni per gli artisti del Rinascimento in genere e che essendo desunto dal mondo leggendario cristiano illustra il fatto della liberazione della nota principessa per opera di San Giorgio, il Santo guerriero e cavalleresco per eccellenza. Il Tintoretto ve lo seppe trattare con una vigorìa di tocco, con una spigliatezza che fanno valida testimonianza del suo brillante ingegno.

VI.

Scuola Lombarda.

La scuola lombarda milanese se è scarsamente rappresentata nella Galleria Nazionale porge tuttavia alcuni esempi degni della cospicua raccolta.

All' antico maestro della medesima fu opportunamente restituita una grande tavola proveniente dalla Raccolta del Card. Fesch e rappresentante un'Adorazione dei Magi, ricca di buon numero di figure. Registrata dapprima sotto il nome di Bartolomeo Suardi detto Bramantino, noi vi scorgiamo d'accordo col signor Cavalcaselle gl' indizii sicuri della maniera del vecchio Vincenzo Foppa, cittadino bresciano che fu secondo ogni verosimiglianza uno dei maestri del Bramantino. Se altrove si poteva rimanere in dubbio fra il maestro e lo scolaro, certo non era il caso dell' esemplare di cui discorriamo, dove la notevole estensione del dipinto coi molteplici motivi che contiene offrono sufficienti termini di confronto per ravvisarvi un tipo della

produttività artistica del primo, dappoichè, a chi ben osservi non può se non riescire chiaro che tanto le figure quanto il paesaggio e l'architettura col solito edificio in rovina nel fondo nel modo come sono trattati confermano pienamente il nostro asserto. Nel Foppa si osserva un fare più angoloso e quadrato, che corrisponde alquanto a quello dei contemporanei scultori lombardi; il principio coloristico vi è decisamente meno sviluppato che presso il Bramantino (1). È vero del resto che il suo incarnato, di una intonazione affatto grigiastra, rimase tipico fra la maggior parte de' suoi seguaci nella scuola lombarda. L'accennata tavola dunque, se non è di quelle che brillano per qualità appariscenti, tanto più che vedesi ora assai annerita e ritocca, pure tanto per la sua estensione quanto per l'autore cui appartiene forma una opportuna ed interessante introduzione fra le opere di scuola lombarda.

Un altro schietto campione della scuola medesima lo riscontriamo in Ambrogio Fossano, detto il Borgognone. È una delle chiare e fresche opere sue la pala proveniente dalla cappella di Rebecchino presso Pavia, anticamente sotto l' ordine della Certosa, e passata nella raccolta della Galleria Nazionale nel 1857. Vi si vede la beata Vergine seduta in un trono composto

(1) Fra i raccoglitori inglesi è possessore d' una piccola gustosissima tavola del Bramantino il già menzionato Sir H. Layard; il soggetto è parimenti l'Adorazione dei Magi, senza che la composizione però vi abbia attinenza alcuna con quella di che trattiamo. È notevole nel dipinto dell' egregio diplomatico inglese, non solo la finezza nell' esecuzione delle figure nei loro pittoreschi costumi, ma anche la precisione nell' osservanza delle regole di prospettiva nelle parti attinenti all' architettura, da cui traspariscono evidentemente le qualità dell' erudito architetto, sicchè s' intende come dal suo grande maestro Bramante egli avesse assunto il suo sopranome.

con la pratica e col gusto squisito di un artista dei bei tempi, versato anche nelle cose di architettura. La Madonna tiene per mano Santa Caterina da Siena e la presenta al divin Bambino, il quale stando sulle ginocchia di sua Madre tiene un anello colla destra, un altro colla sinistra, porgendone uno a Santa Caterina d'Alessandria, l'altro a Santa Caterina da Siena, postegli a lato. Se l'autore apparisce alquanto duretto e limitato in questo dipinto, come nel suo operato in genere, questi difetti vengono largamente compensati dalla purezza che ne trasparisce, dalla espressione ingenua dei volti e delle movenze. Si sa che per queste doti egli presenta una fisionomia tutta sua particolare ed occupa nella scuola lombarda un posto che sotto certo rispetto vorremmo paragonare a quello tenuto dal Frate Angelico nella scuola fiorentina, essendosi posti entrambi con spirituale candore al servizio dell'arte ecclesiastica, decorando e chiese e conventi dei loro dipinti sul muro e sulle tavole. Il confronto tuttavia non regge se non in un senso alquanto generico e a condizione che si faccia astrazione dalla diversità del tempo cui appartengono e delle differenti loro qualità personali, da un lato riconoscendosi nell'Angelico un fare più primitivo, ma ad un tempo congiunto ad un naturale così squisitamente fino ed ideale, quale non si poteva riscontrare se non in Toscana, dall'altro nel buon ambrosiano ravvisandosi uno sviluppo più maturo del realismo artistico, ma insieme una natura meno elevata, benchè piacente per la sua innocenza e semplicità.

Quanto alla parte della scuola milanese che più o meno mostrasi influenzata dal potente soffio di Leo-

nardo da Vinci, giova riconoscere che essa fa quasi completamente difetto nella raccolta pubblica inglese di cui ci andiamo occupando. Nulla infatti quivi che ci rammenti i nomi di Giovan Pietrini, di Bernardino de' Conti, di Cesare da Sesto, di Gaudenzio Ferrari, benchè ci consti che l'Inghilterra stessa colle sue raccolte sia private sia pubbliche, avrebbe di che supplire a tali lacune (1).

Pure negli ultimi anni furono acquistati dalla Galleria alcuni quadri lombardi dell'epoca accennata, e sono: di Marco d'Oggiono in primo luogo una Madonna col Bambino, il quale stende le braccia verso un fiore che gli viene offerto dalla madre; figure grandi circa la metà del vero, situate sopra un fondo a roccie. L'autore spiega nel grazioso motivo tutta la vivacità di colorito, per la quale si distingue in genere, laddove i suoi tipi tendono al lezioso e al convenzionale.

(1) Di Marco d'Oggiono rammentiamo un gustoso quadretto perfettamente conservato e mirabile pel consueto smalto del colorito; trovasi nella Galleria di Hampton-Court e rappresenta i due Bambini Gesù e S. Giovanni in atto di baciarsi ed è quivi falsamente attribuito a Leonardo; ma più importante di questa piccola tavola è quella grande attribuita allo stesso autore, che porge la Reale Accademia di Belle Arti in Londra nel locale medesimo ove abbiamo additato Leonardo e Michelangelo. È una copia abbastanza fedele e sempre interessante del rinomato Cenacolo del suo grande maestro. — Un buon ritratto di Bernardino de' Conti deve trovarsi ora nella raccolta Morrison a Londra proveniente dalla Galleria Castelbarco di Milano. Vi è l'imagine in profilo di una imponente dama, che veniva erroneamente aggiudicata al Beltraffio. — Di Cesare da Sesto porge un degno esemplare la raccolta Cook di Richmond rappresentante un bellissimo San Gerolamo in meditazione davanti il teschio con un fondo di paese assai vago. — Di Gaudenzio Ferrari infine un'opera scelta e della sua più bella epoca il palazzo Holford; tavola in origine appartenente alla famiglia dei Conti Taverna in Milano e rappresentante il Bambino Gesù corteggiato da angeli e adorato dalla Madonna e da un cardinale devoto. Nè pretendiamo con queste citazioni di avere di gran lunga esaurito il computo delle ricchezze inglesi in fatto di opere lombarde.

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

BELTRAFFIO: MAD. COL BAMB. - LONDRA.

Il dipinto proviene dalla Galleria Manfrin di Venezia e rappresenta favorevolmente il suo autore.

Di limitato merito artistico, ma non privo d'interesse, se non altro in grazia del monogramma che lo leggittima, è una tavoletta contenente una figurina di un S. Giovanni Battista in aperta campagna, con un ginocchio a terra, in atto di attingere acqua con una scodella presso una roccia. Il monogramma va interpretato per « Martino Piazza pinse, » similmente come in un quadro di una Adorazione dei pastori all'Ambrosiana a Milano. — Più fino artista di lui fu il fratello Albertino, che rappresenta l'età aurea dell'arte lombarda a Lodi sul principio del Cinquecento e col quale Martino eseguì in comune alcune opere.

Il più originale, il più efficace fra tutti i seguaci di Leonardo, non ostante i suoi manifesti difetti è il Sodoma, che meriterebbe pertanto di essere rappresentato nella cospicua Galleria più largamente di quanto lo sia nella piccola ben che non ispregevole tavola di che già si è fatto menzione nella monografia intorno al detto pittore.

Fra i pittori che voglionsi chiamare propriamente allievi di Leonardo la Galleria novera il severo patrizio milanese Giovanni Antonio Beltraffio, per quanto non vi figuri altrimenti che per una semplice tavola d'una Madonna in atto di porgere il seno al divino Fanciullo che tiene giacente sulle sue ginocchia (1). (Vedi la tav. XXIX). Ma questo dipinto di media dimensione, poichè non oltrepassa tre piedi di altezza e ne ha meno in largo, per carattere e per vero me-

(1) Era anticamente nella Collez. Northwik. Fu acquistato in Londra nella vendita Davenport-Bromley nel 1863.

rito artistico ne vale ben parecchi. Spira dal medesimo il più sano realismo unitamente alla nobiltà dello stile prettamente leonardesco, nè sapresti decidere mirandolo se in esso maggiormente ti colpisca l'aspetto grave e dignitoso della beata Vergine, dai tratti larghi e grandiosi, che ad occhi abbassati contempla il figlio, o la fisionomia gioconda e l'atteggiamento infantile del medesimo. Il colorito poi è di una straordinaria vigoria e forza di chiaro scuro.

Il Beltraffio quando anche si voglia considerare quale semplice dilettante nell'arte della pittura, come tale che appartenne a nobile e signorile famiglia, pure per varii rispetti ed entro una cerchia d'attività piuttosto limitata e ristretta è fra tutti i Lombardi quello che sembra essersi maggiormente appropriato il fare del gran maestro toscano, massime nel disegno; nè dovrebbe recare meraviglia pertanto se fra gl'innumerevoli fogli a disegno che vengono attribuiti a Leonardo se ne avessero a scoprire parecchi da rivendicare al suo degno allievo (1). Come pittore di ritratti, nel qual ramo egli riuscì valente, si accosta talvolta al suo concittadino Andrea Solari, il quale tuttavia si mostra in genere più accurato e corretto di lui nel disegno, più chiaro e limpido nel colorito, ma meno elevato e meno grandioso nel concetto.

Quale distinto pittore di ritratti sia Andrea Solari del resto ce lo indicano due quadri nella Galleria Nazionale, appartenenti a momenti diversi nello sviluppo artistico dell'autore. Contiene il primo il busto di un

(1) Rammentiamo se non altro le due teste a pastello, (ritratto d'uomo e di donna a canto al cartone di Rafaello all'Ambrosiana) ivi date a Leonardo, ma dai migliori conoscitori ormai ritenute del Beltraffio, di cui rivelano il fare largo e pastoso.

Senatore Veneto in berretto nero e veste rossa; una fascia nera gli traversa il petto scendendo dalla spalla destra; nella mano destra tiene un piccolo garofano; porta un grosso anello al pollice della sinistra mano: il viso è quasi preso di faccia, col mento sbarbato. Tutto ciò si vede eseguito con dei contorni precisi e determinati; la fisionomia di espressione energica è tutt'altro che attraente nelle fattezze, ma è trattata colla massima fedeltà alla natura, tanto che ti pare quasi ravvisarvi il senatore in persona. La Direzione della Pinacoteca di Londra fu felicemente ispirata facendone l'acquisto nel 1875 presso il signor Baslini, al prezzo di 50 mila franchi. Al suddetto negoziante il quadro era pervenuto sotto la denominazione di Giovanni Bellini, nè ciò deve recare soverchia meraviglia quando si osservi che appartiene evidentemente al tempo che il Solari ebbe a trattenersi nelle vicinanze del venerando artista, cioè sulle isole della laguna veneta, nella prima metà dell'ultimo decennio del XV seeolo. Se non che la maniera da lui adoperata in questo ritratto più che Giambellino ci richiamerebbe il fare di Antonello da Messina, col quale parrebbe realmente egli avesse avuto a trovarsi in contatto a Venezia, tanto gli si accosta non solo nel modo di modellare, scritto e preciso, ma anche nella tecnica eccellente dei colori, non più raggiunta da altri pittori.

A Milano ebbe ad eseguire certamente il secondo ritratto ora esistente nella Galleria di Londra, al quale si compiacque apporre la seguente segnatura:

ANDREAS . D .
SOLARIO
. F .
1505.

Il rappresentato è il gentiluomo e legale milanese Giovanni Cristoforo Longoni, come si vede dall'indirizzo che figura sopra la lettera ch'egli tiene nella mano destra appoggiata sopra un parapetto. Sul listello verticale del medesimo si legge un distico latino, ricordo della saggezza antica, tanto gradita agli umanisti dell'epoca, e che è del seguente tenore:

Ignorans qualis fueris, qualisque futurus,
Sis qualis, studeas posse videre diu.

Ignorando quale fosti e quale sarai,
Studiati di poter vedere a lungo qual sei.

È infatti l'effigie d'un uomo apparentemente savio e grave quello che il pittore ci tramandò in detto dipinto. Preso quasi di faccia, tiene uno sguardo freddo e scrutatore, il viso pallido, piuttosto pieno e col mento interamente raso; indossa un robbone nero ed in capo un berretto nero del pari; di sotto il quale escono i capelli in abbondanti masse, partitamente eseguite con mano leggiera e diligente. Cosa più fine di questa nella esecuzione non si saprebbe immaginare, dovendosi inoltre osservare quale pregio le aggiunga il bellissimo paesaggio nel fondo, colla sua vasta prospettiva aerea e cogli accidenti piacevoli dei succosi prati, animati da macchiette e solcati dalle acque che vi serpeggiano fra cespugli ed alberi, fra i quali secondo un vezzo consueto dell'artista non manca un tronco dai rami secchi a contrasto colla vegetazione.

Messi a confronto fra loro i due ritratti, ciascuno vede come il secondo mostri avere il pittore col processo degli anni ingentilito alquanto la sua maniera, nella quale anzi egli riescì tanto perfetto, che le sue

opere, massime quelle di ritratti, vengono scambiate talvolta con quelle di artisti i cui nomi rammentano quanto di più elevato si conosca.

Benchè il Solari al pari del Luini non venga annoverato fra i veri scolari di Leonardo da Vinci, pure non mancano gl'indizii che entrambi siansi spesso ispirati a quell'altissima fonte. Dell'amabile Bernardino Luini le raccolte d'Inghilterra posseggono ben parecchie pitture nelle quali si rivela l'autore non scevro dell'influenza del grande fiorentino, col quale viene anzi talora troppo leggermente scambiato. È quanto si verificò per l'appnnto col solo quadro di lui nella Galleria Nazionale, una tavola a mezze figure rappretanti Gesù adolescente in disputa con quattro Dottori. Questo ragguardevole dipinto, conservato anticamente negli appartamenti Aldobrandini in palazzo Borghese a Roma, fin dal 1800 fu portato in Inghilterra e nel 1831 fu legato alla Galleria Nazionale dal Rev. W. H. Carr colla richiesta che venisse registrato sotto il nome del Vinci. Fu rispettata a lungo l'ingenua volontà del defunto donatore, finchè nell'ultima edizione del Catalogo il noto *Cristo fra i Dottori* fu presentato quale opera del Luini (1), mentre nel cenno biografico di Leonardo, precedente secondo il solito l'enumerazione dei rispettivi dipinti, veniva anteriormente compreso nel numero de' suoi allievi Bernardino Luini, asserzione questa che, come accennammo, non si potrebbe a rigor di termine sostenere, dappoichè le primitive opere del Luini quali vedonsi a Milano (nella chiesa

(1) Vieppiù ingenuo è il giudizio in base al quale viene presentata per opera di Leonardo una copia tarda e oscura del Luini della Galleria Nazionale, la quale sta esposta nella Galleria Spada in Roma.

della Passione, in qualche suo affresco in Brera, ecc.) accennano piuttosto alla sua derivazione dalla vecchia scuola lombarda quale è rappresentata da uomini come Ambrogio Borgognone e Vincenzo Civerchio, laddove l'influenza di Leonardo non si saprebbe riscontrare in lui se non allorchè erasi già fatto maestro provetto. Ch'essa si manifesti sino a un certo punto nella citata tavola della Galleria Nazionale non lo vogliamo negare, ma noi vi scorgiamo appunto un prodotto dell'età matura dell'autore. Tuttavia le sue caratteristiche particolari vi spiccano non meno che nella celebre composizione della *Modestia e della Vanità*, uno dei principali ornamenti della Galleria dei principi Sciarra in Roma, che fin qui fu pure considerata, per verità senza alcun fondamento critico, quale creazione di Leonardo (1).

VII.

Scuola Parmigiana.

L'ultima fra le scuole classiche che ci rimane da esaminare è quella di Parma, la quale viene in gran parte personificata dal pittore per eccellenza, Antonio

(1) Nel suntuosissimo palazzo del defunto Sir Richard Wallace, che contiene la più ricca raccolta privata d'Inghilterra, sonvi due quadri di Madonna del Luini di primaria finezza e di dolcezza ineffabile. Di queste è nota per mezzo di una riproduzione in istampa quella che tiene il Bambino ritto sopra un tavolo porgendogli un fiore. Era tenuto anticamente per Leonardo. — Altri Luini manifesti, oggi ancora attribuiti a Leonardo a Londra, sono una graziosa testa di donna, nel Bridge waterhouse (nella stessa sala dove è il quadro delle *Tre Età*) e una tavola graziosamente eseguita, appartenente alla Raccolta Ashburton, dove sono rappresentati nell'aperta campagna i due Bambini Gesù e San Giovanni Battista.

Allegri detto il Correggio. Vana cosa sarebbe infatti il rintracciare una vera scuola parmigiana prima della venuta del Correggio in quella città, dappoichè non vi incontreremmo se non degli artisti molto subordinati e più o meno dipendenti dagli influssi di altre scuole, in ispecie della padovana e della ferrarese.

Gli è da quest'ultima che si deve riconoscere ormai essere derivato il Correggio stesso, come riescì a stabilire irrefragabilmente il senatore Giovanni Morelli, staccandosi dall'antica tradizione, che lo voleva senza alcuna ragione valida educato all'arte del Mantegna e de' suoi seguaci, e appoggiandosi invece all'argomento più positivo e sicuro dell'esame delle opere appartenenti evidentemente all'età giovanile dell'autore. Pur troppo le più importanti di queste non si trovano più fra noi, ma sono passate a decorare estere gallerie.

L'Inghilterra nella raccolta di Lord Ashburton ne possiede una del più grande interesse per la storia dello sviluppo artistico dell'Allegri; ed è una grande tavola d'altare proveniente da una chiesa della sua piccola città natale, quadro noto col nome della pala di Santa Marta, o dei quattro santi, mentre la Santa suddetta vi si vede rappresentata insieme ad altri tre cittadini del paradiso, espressi con un sentimento di estasi e di compunzione così pura, quale non si rinviene altrimenti in tutte le opere posteriori del Correggio.

Vieppiù antico vuolsi ritenere altro suo dipinto di minori dimensioni, dall'Italia passato recentemente in Inghilterra, dove trovasi nelle mani di un appassionato amatore, il signor Roberto Benson. Il soggetto, raramente trattato del resto, è inteso riferirsi al congedo

che N. S. prende devotamente dalla dolente Madre, assistita da Santa Maria Maddalena e presente il discepolo prediletto, San Giovanni. È un opera sciaguratamente malmenata dal ristauro, ma nella quale le forme dei visi, delle mani, non che l'andamento dei panni coi lembi pendenti abbondantemente sul suolo, richiama in modo palese il vecchio maestro Lorenzo Costa, laddove nel patetico concetto già prevale un sentimento sensibilmente più moderno.

La Galleria della villa reale di Hampton Court poi racchiude una piccola tavola che pur si presenta quale opera giovanile del nostro autore, benchè di maniera già più sviluppata. Vi è dipinta dalle ginocchia in su la Madonna, d'aspetto grazioso, giovanile, la quale tiene seduto sul braccio destro il divin Bambino; al suo lato destro gli si accosta il vecchio San Girolamo penitente, a sinistra San Giuseppe: il fondo è formato da un gruppo d'alberi folti.

Quanto ai quadri del Correggio che fanno parte della Galleria Nazionale appartengono dal più al meno alla sua maniera più progredita, quando cioè egli sciogliendosi dai lacci della tradizione volle dar libero corso al suo proprio ideale, tutto vita, grazia e movimento. Ciò si vede verificato in modo assai saliente nella sua Madonnina conosciuta per l'attributo della *cesta,* che contiene arnesi di lavori femminili e giace sul suolo accanto a lei. Volendo raffrontare questo dipinto con uno dei più rinomati che si trovano tuttora a Parma, noi lo metteremmo di preferenza a fianco della *Madonna* della *Scodella,* il non plus ultra della luce, del sorriso e della vivacità. Anche nel quadretto di Londra, la beata Vergine sogghigna con

una grazia tanto sensibile che già trascende nell'affettato: il Bambino è una creatura animata da brio completamente umano, e sembra dimenarsi quasi capricciosamente sulle ginocchia della Madre, così che la camiciola che indossa ne rimane scomposta, in modo non mai usato anteriormente e gli copre solo la parte superiore del corpo. Nel fondo alquanto in distanza vedesi S. Giuseppe intento al suo mestiere di falegname.

Come soggetto e fors'anco come trattamento è da porre a riscontro della celebre *Antiope e Giove* (convertito in satiro) della Galleria del Louvre la tela rappresentante la scuola *d'Amore* nella Pinacoteca di cui ci occupiamo, benchè non sia nel complesso un' opera così riescita e di così ammaliante effetto, fors'anche in grazia dello stato alquanto deplorevole in cui si trova, sbilanciata quale è al presente in conseguenza di cattivo restauro, onde vedesi in parte svelata nei colori, in parte deturpata da macchie cagionate dai ritocchi. Comunque sia, v'apparisce similmente come nel suddetto quadro di Parigi che il pittore si fosse compiaciuto a dare rilievo ai contrasti fra luce ed ombra derivanti dal contrapposto della lucentezza delle carnagioni col fondo opaco della boscaglia. La composizione consiste di tre figure, e sono: Mercurio che non indossa altro se non il suo berretto alato e i sandali, il giovinetto Amore che ne riceve l'istruzione mostrandosi intento a decifrare un foglio, e Venere (con istrana licenza rappresentata alata) che l'osserva, mentre nel frattempo si è incaricata dell' arco di Cupido, ch'essa tiene nella mano sinistra (1).

(1) Proviene dalla raccolta di re Carlo I, il quale l'aveva acquistato dal Duca di Mantova insieme al rimanente della sua collezione nel

Se i soggetti di argomento mitologico anzichè imporre al Correggio una stretta osservanza dei concetti dell'antichità classica gli servirono di mezzo ad esprimere delle scene gaie e strettamente umane quali andavano a genio al suo naturale, in quelli di argomento religioso spesso volle esprimere colla maggiore evidenza il contrasto degli affetti. La tavola dell'Ecce Homo, nella stessa galleria, anticamente in possesso dei Conti Prato di Parma, ce ne dà chiara prova. Vi occupa il maggior posto la figura di Cristo coronato di spine, in attitudine di tranquilla rassegnazione, mentre davanti a lui si vede la Madre addolorata che non reggendo alla vista pietosa del divin Figlio cade svenuta fra le braccia della Maddalena; nel fondo scorgesi da un lato il profilo della testa d'uno sgherro, dall'altra entro il vano d'una finestra la figura fredda ed impassibile di Pilato in atto di mostrare al popolo la vittima bramata. Questa composizione da gran tempo celebrata, fu incisa da Agostino Caracci nel 1587. È un esemplare assai caratteristico della maniera sua propria di concepire ed esprimere gli effetti pittorici, le più forti gradazioni di chiaro-scuro. Se queste appariscono oggidì esagerate alquanto, gran colpa se ne deve attribuire all'alterazione di certi colori prodotta dall'azione del tempo ed anche del restauro col consueto malanno dello sfregamento e delle ridipinture.

Da ultimo ci troviamo di fronte a una composizione

1630. Dopo la dispersione degli effetti del re, fu comperata per 800 lire sterline dal Duca d'Alba; i successivi proprietarii furono il Principe della Pace, il principe Murat, più tardi re di Napoli; infine il marchese di Londonderry da cui fu comperata nel 1834 insieme all'Ecce Homo pure del Correggio (vedi il num. 15 del Catalogo) per la Galleria Nazionale.

correggesca che si vede ripetuta in due tavole entrambe in Londra; intendiamo cioè riferirci all'*Orazione nell' Orto,* lavoro di piccole proporzioni, e che insieme alla rinomata *Notte* della Galleria di Dresda è un problema di chiaro-scuro condotto agli ultimi estremi del possibile. L'esemplare più riputato è quello che trovasi nella Raccolta del Duca di Wellington, l'altro nella Galleria Nazionale. Vi si vede il Redentore inginocchiato sulla cima del monte, illuminato direttamente dal cielo, mentre l'Angelo che gli apparisce è rischiarato dalla luce che emana dalla figura di Nostro Signore. L'Angelo colla destra accenna alla croce e alla corona di spine giacente al suolo, quali emblemi della passione; colla sinistra addita il cielo, come a rammentare i voleri del Padre. Nel fondo a destra, tre Apostoli se ne stanno addormentati sull'erba e dietro i medesimi la folla degli Ebrei guidati da Giuda. In entrambe le tavole le ombre sono cresciute a segno che male vi si distinguono le figure poste nella parte oscura, la quale si estende su tutta la superficie della pittura, eccettuato un piccol tratto occupato dalle figure di Gesù e dell'Angelo. Il Catalogo là dove registra l'esemplare della National Gallery lascia l'alternativa fra la qualifica di *ripetizione* e quella di *copia.* Se nonchè a confronti fatti dobbiamo convenire che si appone al vero il Richter, là dove facendone breve menzione, l'indica come una copia di poco valore.

Il passaggio dal Correggio al Parmigianino sarebbe abbastanza naturale, considerato che quest'ultimo senza essere precisamente uno scolaro del primo nello stretto senso della parola ne subì certo una sensibile influ-

enza, conservando nullameno, da valente artista quale egli era, una fisionomia sua propria, e divenendo poi alla sua volta un modello d'imitazione per molti pittori, dell' Alta Italia massimamente, grazie al fascino grandissimo dell'innata sua grazia ed eleganza. Se non che l'unico esemplare che di lui porge la Galleria Nazionale, è ben lungi dal rappresentarci l'autore sotto il suo aspetto più attraente. L'argomento viene qualificato dal Vasari come *La Visione di S. Girolamo.* La figura predominante è un S. Giovanni Battista adolescente, in grandezza maggiore del naturale, il quale inginocchiato sul suolo accenna verso il cielo ad un'apparizione della Vergine col divin Figlio; nel piano di mezzo scorgesi San Girolamo giacente supino addormentato. In questo dipinto, eseguito quando il pittore contava da 24 o 25 anni appena, si fa sentire più quello che vi ha di esagerato e di affettato nel suo fare che non le sue qualità migliori. Quella figura di San Giovanni Battista dall'aspetto ridente ha infatti qualche cosa di contorto e di ricercato nel movimento, che si scosta già sensibilmente dalla giusta misura corrispondente al vero buon gusto (1). Vi rimane pur sempre da ammirare, è vero, la non comune facilità e bravura nella condotta del pennello. Dove il Parmigianino del resto s'innalza al livello dei più eletti artisti, si è ne' suoi ritratti dal vero, dappoichè egli sa congiungervi l'aspetto della nobiltà e della grazia colla conformità al naturale, in guisa da farci

(1) Notiamo qui che nella Raccolta di Disegni del Museo Britannico veniva collocata fra le produzioni del Correggio una testa a matita rossa e nera, grande quasi al naturale, la quale evidentemente è uno studio originale del Parmigianino pel suo S. Giovanni nel citato quadro della Galleria Nazionale.

scordare quasi interamente la tendenza del suo stile al manierato e al convenzionale (1). Per questo rispetto egli potrebbe essere opportunamente confrontato col fiorentino Angelo Bronzino, artista di prim'ordine nel ritrarre il naturale, affettato e ricercato invece nelle opere d'invenzione, come già si è osservato.

CONCLUSIONE.

Se la presente rivista della parte spettante all'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra pecca alquanto di prolissità, sì che non sapremmo lusingarci che il lettore per quanto benevolo ci abbia voluto seguire fino a questo punto, ci serva di scusa se non altro la grande copia di opere pregevoli e rare che valgono a fare testimonianza della grandezza e dello splendore dell'arte nostra in così lontana regione. Per un altro verso dovremmo dubitare che ci abbia ad essere mosso l'appunto di avere trascurato troppo nel nostro esame gli autori appartenenti ai primordi dell'arte del Rinascimento non meno che quelli appartenenti alle sue più mature espressioni nei secoli più vicini a noi. Pure anche da questo lato riputiamo di potere addurre qualche ragione a nostra difesa. Per quanto concerne gli artisti primitivi, ci sia concesso di osservare, che quand'anche ve ne siano alcuni,

(1) Si rammentino in proposito gli stupendi ritratti di lui nella Galleria di Napoli, la così detta *Bella* del Parmigianino cioè, e il così detto Cristoforo Colombo, che a quanto dimostrò recentemente il Marchese Sanvitale di Parma, è in realtà l'effigie di un suo antenato. Così pure andrebbe menzionata la superba effigie del condottiero Malatesta Baglioni, e la propria immagine ritratta mediante lo specchio, che si vedono nella Galleria di Belvedere in Vienna.

eziandio fra i più illustri, rappresentati con alcune loro opere alla Galleria, non lo sono in modo da risvegliare un grande interesse nell'animo dell'osservatore, massime in confronto degli artisti di tempi posteriori, più prossimi alla perfezione e più ricchi di manifestazioni del carattere individuale. Quanto ai pittori che maggiormente s'accostano ai tempi nostri e che dal più al meno segnano l'epoca della decadenza, s'intende da sè che scapitano d'importanza a fronte di quelli del secolo d'oro. In fine una ragione che ci sembra da applicare ai due estremi contemplati si è che il valore storico tanto dei primitivi prodotti dell'arte quanto di quelli della sua decadenza, che noi siamo lungi dal voler negare, emerge soltanto quando vengano studiati nel loro complesso e massimamente in ciò che hanno di più monumentale unitamente agli altri rami delle arti rappresentative; laonde meglio che in una galleria straniera qualsiasi vogliono essere studiati sui posti pei quali erano in origine destinati e dove si trovano tuttora, vale a dire nelle chiese, nei chiostri, nei palazzi. È bensì vero che simile argomento fino a un dato punto vale per tutta la nostra arte grande dei tempi passati, sì che tutto ciò che si vede nelle singole raccolte non andrebbe considerato se non come altrettante membra sparse da servir di complemento a quanto rimane sul luogo originario; nullameno è innegabile che le opere appartenenti all'età aurea e che rivelano in modo più spiccato il carattere individuale dell'autore possono presentare anche prese separatamente da sè stesse un grande interesse, ed eccitare la più viva ammirazione.

È ciò che noi abbiamo trovato rammemorando le

opere di ben parecchi egregi ingegni nella Galleria Nazionale, prendendoli a considerare a seconda della scuola cui appartengono. Così abbiamo veduto il genio toscano risplendere in tutta la sua finezza spiritosa mercè le invenzioni di un Botticelli, di un Pier di Cosimo, dei Lippi, per non citare che i principali; la scuola umbra con alcune delicate pitture del Perugino e di Rafaele; le caratteristiche scuole di Padova, di Ferrara e di Verona coi suoi robusti rappresentanti fra i quali grandeggia la figura del Mantegna; fra i Veneti propriamente detti notammo come la Galleria vada privilegiata pel possesso di varie opere del severo ed amabile Giambellino, mentre vi abbondano quelle dei numerosi suoi seguaci, dei coloristi per eccellenza, da Tiziano e dal Lotto venendo fino al Moretto e al suo allievo, il Moroni, e così via dicendo; toccando dei Lombardi riscontrammo alcuni pochi ma valenti campioni di un'arte severa e pura, per terminare in fine colle pitture manifestanti l'estro personale per cui si distingue fra tutti il Correggio.

Ma se l'Italia colla sua arte vedesi rappresentata per tanti capolavori fin qui accennati, non vorremmo del tutto ommettere come essa ci venga pure mirabilmente dipinta da alcuni autori di paesaggio e di vedute di cui non ci accadde fare menzione fin qui. Alludiamo anzi tutto ad un artista che se non fu italiano di nascita, lo fu certamente per educazione e per sentimento, cioè a dire a Claudio di Lorena, il più elevato fra quanti pittori di paesaggio si siano veduti. Nessun paese d'Europa ormai va tanto ricco di opere sue quanto l'Inghilterra. La Galleria Nazionale da sola ne porge non meno di undici, parecchie delle quali

segnate del nome e dell'anno, alcune di sovrana bellezza. Nulla di più incantevole infatti della sua larga tela, dove, mediante le macchiette sono rappresentati *gli sponsali d' Isacco e di Rebecca,* ma che in realtà offre anzi tutto allo spettatore un vastissimo paesaggio che al pari della maggior parte de' suoi dipinti non consiste se non in una veduta della campagna romana idealizzata. Ha molta rassomiglianza con quella che ammirasi nella Galleria Doria Panfili, celebrata sotto la denominazione del *Molino,* benchè mostri delle variazioni considerevoli nei particolari, ed ha le stesse dimensioni di quella. È nel parer nostro, una delle più perfette creazioni dell'eminente artista, tutta aria, tutta luce meridionale, nè sapremmo spiegarci come alcuni conoscitori l'avessero potuta sospettare una copia, se non fosse in grazia della sua eccezionale freschezza di tinte e della buona conservazione.

A questo quadro fa degno riscontro quello dell'*Imbarco della regina Saba dopo la visita presso Salomone,* dove l'autore con la magica sua disposizione ad ottenere gli effetti i più pittoreschi, si compiacque del pari di rappresentare una splendida scena della natura, dipingendovi il mare e la costa illuminati dal sole nascente, mentre la regina col suo seguito stanno per salire nella nave (1).

Vogliamo rammentare da ultimo un pittore veneto

(1) Questi due quadri furono da Claudio dipinti in Roma nel 1648 pel Duca di Bouillon e pervennero alla Galleria mediante la Raccolta Angerstein. Un mirabile disegno originale corrispondente al secondo trovasi a Londra nella cospicua collezione del Sig. Holford. Entrambi poi trovano il riscontro fra i fogli componenti il preziosissimo *Liber Veritatis,* che è una raccolta di schizzi dell'autore rispondenti ai quadri da lui eseguiti e che già da tempo fa parte delle ricchissime raccolte dei Duchi di Devonshire.

del secolo scorso, certamente affatto diverso dal sunnominato, ma che ottenne una rinomanza ben meritata per la sua valentia nel genere da lui trattato, che è quello delle *vedute* propriamente dette. Questi è Antonio Canal comunemente detto il Canaletto, nato in Venezia nel 1697, e cui dobbiamo buon numero di quadri intesi ad illustrare in modo assai brioso l'aspetto della città delle lagune, non solo nei suoi canali, nelle sue piazze, negli isolotti e nei lidi remoti, ma anche nell'andirivieni festevole de' suoi abitanti. Altre volte rappresentò delle vedute di Roma, parte prese dal vero, parte composte fantasticamente, e di tali vedesi una bella serie in una galleria del castello di Windsor, dove s'alternano coi graziosi paesaggi dello Zuccarelli, con indicazione di date che vanno dal 1742 al 1744; finalmente sonvi di lui anche alcune vedute fatte in Inghilterra, ove egli giunse nel 1746 e si trattenne due anni.

Nella Galleria Nazionale egli si distingue massime per certe vedute di Venezia, dove la vita animata e variopinta della Repubblica Serenissima ci è messa dinanzi agli occhi con tanto colorito locale, con un tocco così efficace e caratteristico, che ci trasporta nell'ambiente di quella maravigliosa città in allora sempre prospera, ricca e piena di movimento a paragone di quello che trovasi essere oggidì (1).

(1) Anche le case private d'Inghilterra vanno fornite di tele con vedute del Canaletto. Se non che è da osservare che le sue pitture vengono spesse volte confuse con quelle del suo nipote ed abile imitatore Bernardo Bellotto, il quale del resto si riconosce per gli effetti d'atmosfera più crudi e meno trasparenti, in generale per un modo di dipingere meno delicato. Così delle undici tele attribuite ad Antonio Canal nella Galleria Nazionale due sole ci appariscono improntate del suo fare largo, della sua speciale valentia nel raggiungimento degli effetti

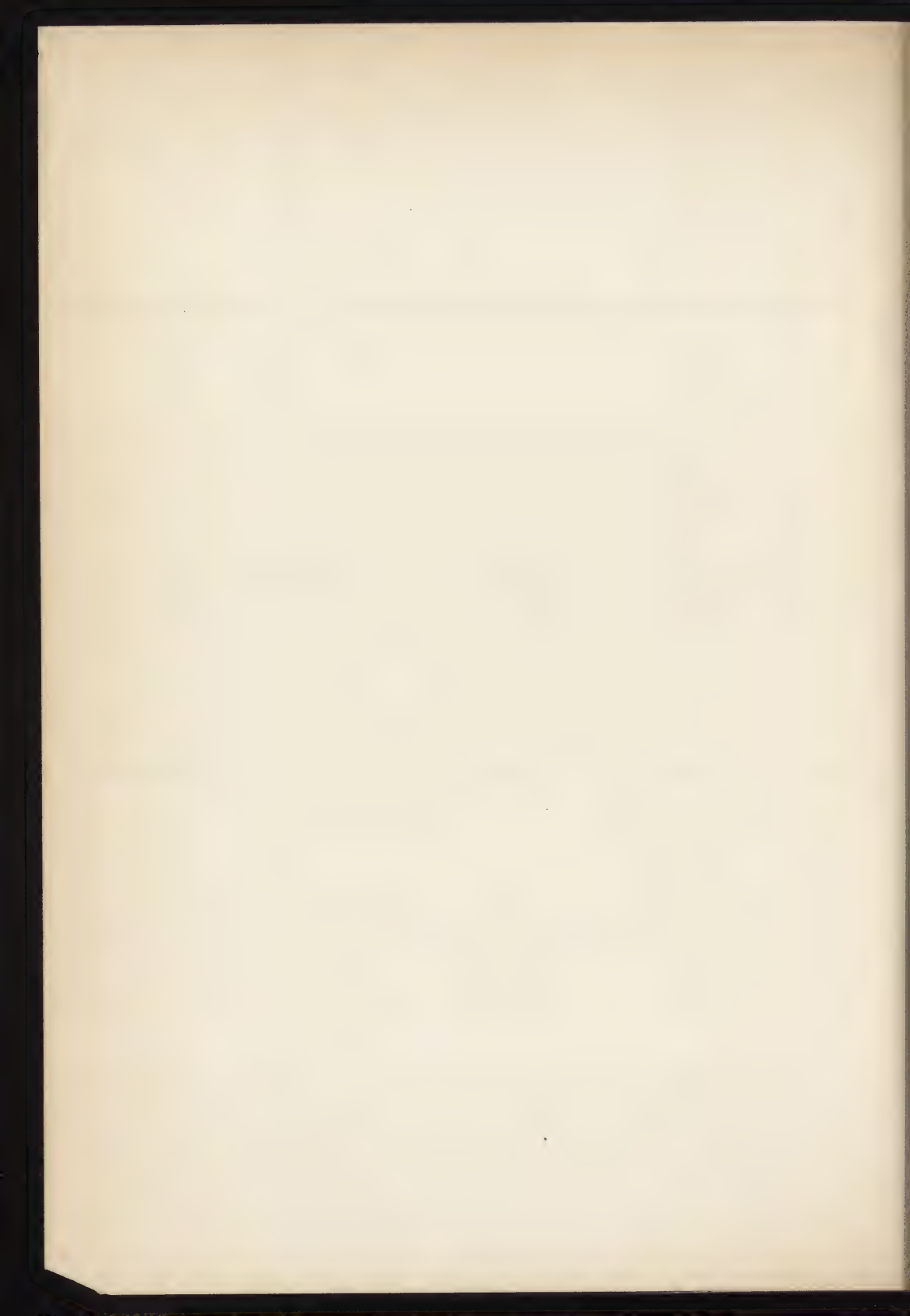
La Direzione della Galleria Nazionale in conclusione, come già si ebbe ad osservare, ne' suoi successivi rappresentanti fu non meno abile che fortunata in complesso nell'aggiungere via via nuove perle artistiche al primitivo nucleo formatosi fin dal 1824 coll'acquisto della Collezione Angerstein. Negli ultimi anni suscitò spesso generale meraviglia la notizia delle somme considerevoli che la medesima ebbe il coraggio di offrire pei quadri che più le importava di ottenere affine di arricchire la recente raccolta; se non che al presente già siffatta maraviglia ha ceduto davanti alla persuasione che la Nazione inglese nello sfoggiare tanta munificenza si mostrò non meno che in altre circostanze inspirata da ben inteso interesse, dappoichè è riconosciuto che il valore della loro Galleria si è immensamente accresciuto in proporzione del denaro speso.

Noi vediamo infatti dovunque il lume della civiltà è penetrato, farsi strada la convinzione che le opere di un valore veramente artistico e monumentale tramandateci dai nostri avi si sono fatte ormai tanto rare e prelibate che non si saprebbero facilmente innalzare ad un prezzo troppo elevato.

Vorremmo quindi lusingarci che anche fra noi avesse a penetrare vieppiù tale convinzione e che insieme allo stimolo di migliorare le nostre condizioni economiche

pittorici da eminente artista, e sono in primo luogo la tela piuttosto grande rappresentante la animatissima cerimonia del giovedì santo davanti alla scuola di S. Rocco, in secondo la veduta della scuola della Carità, ora Accademia di Belle Arti, presa dalla opposta spiaggia del Canale.

Fra le altre vedute che il catalogo registra indistintamente sotto il suo nome, parecchie si qualificano per opere del nipote, altre evidentemente non ispettano se non a seguaci di lui.

riescisse pure a farsi vivo il sentimento che noi dovremmo essere gelosi custodi di ciò che costituisce gran parte della gloria e nello stesso tempo della ricchezza del nostro paese, cercando per quanto è possibile di conservare intatte ed onorate le opere d'arte che tuttora rimangono fra noi.

GLI AFFRESCHI

DELLA CHIESA

DI SANTA CECILIA

IN BOLOGNA

I.

In seno alla vetusta e monumentale Bologna si cela una piccola chiesa degna di attirare l'attenzione di quanti hanno a cuore le memorie artistiche del paese. S'intitola dal nome di S. Cecilia e trovandosi situata dietro la chiesa di S. Giacomo Maggiore è al pari della medesima fiancheggiata dal grazioso portico costruito dall'architetto Giovanni Paci da Ripatransone per ordine di Giovanni II Bentivoglio (1).

Decorata di preziosi affreschi lungo le due pareti longitudinali, fu soppressa e tolta all'uso del culto fino dal 1805, servendo successivamente ad alloggio per militari e a passaggio pei padri del vicino convento. Quanto danno avessero a sentire per tali vicende dette pitture è facile l'immaginarlo. Buchi nel muro, chiodi ed arpioni in esso conficcati, graffi e sfregi di ogni genere, depositi di polvere e di fumo, rigagnoli d'acqua scendenti dalle sovrapposte finestre male riparate; tale fu la serie dei guai, ai quali andarono soggette per buon numero d'anni. Eppure non furono i più gravi

(1) Vedi le *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio* del Conte Don Giovanni Gozzadini, pag. 27.

nè i più funesti, poichè riescì certamente più fatale il guasto arrecatovi in passato per opera di parecchi ristauratori, che non sappiamo se siano da qualificare più di audaci o d'ignoranti. Fatto sta che la Chiesa di Santa Cecilia era ridotta fino a pochi anni or sono in lagrimevole stato e le pitture tanto manomesse e ricoperte, che in alcune parti se ne distingueva a stento il soggetto. Chi le avesse vedute, ignaro dell'importanza ch'esse hanno per la storia dell'arte italiana, in ispecie di quella che fiorì in Bologna sul principio del secolo XVI, avrebbe creduto si trattasse di opere di qualche pittore dozzinale, del quale non mettesse conto curarsi tampoco. Tutte le Guide e le Descrizioni della città fanno bensì menzione della chiesa di Santa Cecilia, in grazia della sua decorazione pittorica dovuta al pennello del Francia, di Lorenzo Costa, e di alcuni loro scolari; ma ciò nullameno l'ignoranza e l'inerzia dei tempi passati avevano permesso che decadesse allo stato di volgare e abbietto ripostiglio.

Non fu se non nell'aprile del 1874 che incominciò a rivedere la luce di giorni migliori, mercè l'opera prestatavi dal noto ristauratore Cav. Luigi Cavenaghi di Milano. Il merito di avere promosso tale opera riparatrice spetta a Marco Minghetti, in quel tempo Presidente del Consiglio dei Ministri. Egli, che alle cure della vita politica sapeva facilmente accoppiare il culto del bello e del memorabile, già parecchi anni avanti per suo conto aveva fatto spogliare dell'intonaco e ripulire gli avanzi dei pregevoli affreschi dell'antica scuola bolognese del XIV secolo, che coprivano per intero le pareti interne della chiesa della

Madonna di Mezzarata presso Bologna, da tempo incorporata alla sua villa. Fra gli atti compiutisi sotto il suo Ministero rimarrà degna di memoria pertanto quello del recente ristauro della chiesa di Santa Cecilia, uno dei rari esempi di un' opera fedelmente eseguita secondo i criterii corrispondenti allo scopo, che non doveva essere altro se non quello di ridonare all' importante monumento il suo aspetto originale, astrazion fatta dai guasti irreparabili cagionati dalle diverse azioni deleterie.

L'origine della chiesa di Santa Cecilia, stando alle fonti storiche che ne fanno menzione, risale all' anno 1319. Nel 1323 fu conceduta ed unita al Convento dei Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore, che la riedificarono nel 1356. Ma la forma architettonica e la dimensione presente non le fu data se non verso la fine del XV secolo, e più precisamente nel 1484, allorchè Giovanni Bentivoglio, avendo ottenuto da quei padri di aggrandire la sua magnifica cappella in S. Giacomo, accorciò la chiesa di Santa Cecilia e la fece voltare per opera di Gaspare Nadi (1). La parrocchiale di Santa Cecilia circondata così da fabbricati per ogni lato potè essere sufficientemente rischiarata dall'alto dei muri per mezzo di finestre tonde, e sotto di esse offrire due lunghe ed uniformi pareti nel senso longitudinale, da prestarsi egregiamente ad un importante decorazione pittorica, a modo di quella che papa Sisto IV in maggiori proporzioni aveva fatto eseguire nella celebre cappella in Vaticano per opera dei migliori artisti contemporanei toscani ed umbri. Nè manco

(1) Vedi le *Memorie* suddette del Conte Gozzadini, pag. 148, n. 3.

difettò in Bologna il Mecenate che s'incaricasse di siffatta impresa per la chiesa di Santa Cecilia, e questi fu il Bentivoglio già nominato, che chiuse splendidamente la lunga serie degli anni di dominio nella città facendovi dipingere, poco tempo prima della sua cacciata, in dieci grandi quadri altrettanti episodii della vita di Santa Cecilia, chiamando a concorrenza a tal uopo i pittori più valenti che a quel tempo si trovavano a Bologna.

Si fu nel 1504 che venne dato principio all'opera, secondo potè constatare l'erudito conte G. Gozzadini, e poichè gli esecutori vi lavorarono a gara fra loro e quindi contemporaneamente, si può ammettere che l'impresa fosse stata compita prima della cacciata dei Bentivoglio, seguita nel novembre del 1506. Ciò verrebbe pure confermato dall'essersi scoperta in occasione dell'ultimo ristauro la data suddetta in uno dei quadri stessi, come avremo ad osservare più avanti.

Quanto agli artisti che ne furono gli autori rimane oramai chiaramente definito quali fossero, e quale parte spetti a ciascuno nell'esecuzione. Staremmo per dire quindi che in nessun altro luogo ci è dato di formarci un concetto così chiaro dello stato di quella scuola sul principio del Cinquecento. Francesco Raibolini, detto il Francia, e Lorenzo Costa vi appariscono evidentemente come gli antesignani ed i maestri degli altri tre, che sono: Giovanni Maria Chiodarolo, Cesare Tamaroccio, e Amico Aspertini (1). Ciascuno

(1) Merita d'essere rammentato che la prima opera stampata, la quale faccia menzione di detti artisti, si è la *Graticola di Bologna*, ossia *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di detta città, fatta*

di essi vi può essere conosciuto e valutato in ragione delle proprie qualità e dei proprii tratti caratteristici, tanto più al presente, da che i dipinti ci s'offrono liberati dagli elementi eterogenei che li deturpavano, e ristabiliti nel loro genuino aspetto.

Nè è l'ultimo vantaggio ottenuto dal ristauro del Cavenaghi quello di aver ridonato a codesta serie di quadri murali la vaga loro incorniciatura originale, ossia la loro divisione architettonica intesa secondo il gusto del tempo mediante l'interposizione di finti pilastri fra un quadro e l'altro. Questi gli si scopersero decorati di un motivo d'ornato a fogliami di semplice ma squisita composizione, e coronati da capitello di corrispondente tipo e di scelta forma, tale da rivelare direttamente il gusto del Francia, quale apparisce di frequente nelle sue opere di pittura. I pilastri poi reggono un leggiero ed appropriato cornicione che corre orizzontalmente lungo le due pareti determinando il limite superiore dei quadri. Alcune leggiere traccie di dorature avvertite sopra luogo dal

l'anno 1560, pel pittore Pietro Lamo, ristampata per la prima volta in Bologna nel 1844 (Tipografia Guidi all'Ancora, strada Galliera 585), e corredata di note illustrative.

In essa leggesi a pag. 34 il seguente passo che si riferisce alla chiesa di S. Cecilia: *Al salire del principio sotto il portico di S. Jac.º a ma sinistra è la gisiola de santa Cecilia, e quì è tutta dipinta a torno de' capitoli a freschi de ma de varii maestri a concorrencia lu de altro, e fra gli altri ve di ma del Francia bolognese e del Costa mantovano e de Cesare Tamarozio bolognese e de m.º Amico da Bologna.*

L'annotatore osserva: « Le pitture qui citate dal Lamo pur troppo ri-« sentono omai irreparabilmente le ingiurie del tempo, se i RR. PP. « non le riparano prontamente. Canuti Gaetano le ha pubblicate in li-« tografia per non perderne la memoria. »

Noi aggiungeremo che pochi anni or sono tutta la serie fu riprodotta in fotografia dalla ditta Alinari di Firenze, dove vedonsi genuinamente specchiati i singoli quadri.

ristauratore non furono da lui trascurate, ma gli servirono di guida anzi a rinnovare colla dovuta parsimonia le parti perdute, giovando esse pure a dare nobile rilievo all'insieme dell'opera a seconda dell'intenzione originale. A citare un esempio di quanto possa l'ignoranza e l'aberrazione da ogni gusto artistico, basta rammentare che la sullodata parte decorativa era stata interamente coperta e sostituita successivamente da altre decorazioni, l'ultima delle quali non può risalire ad epoca remota, ma certamente fu la più barbara, poichè, mentre faceva scomparire ogni traccia dell'antico modello, vi sostituiva un nuovo sistema di finte mezze colonne affatto grossolane con nuova riquadratura interna, in grazia della quale veniva pure ad essere diminuita d'ogni intorno la luce dei quadri stessi. Il Cavenaghi non fu avaro nello spendere tempo e fatica a rimuovere tali sconcezze e a rinnovare l'antico sulle tracce rinvenute sotto l'intonaco. Ma la parte più delicata e di maggiore impegno era il restauro dei quadri stessi, dove egli s'impose, com'è sua consuetudine, il procedimento il più cauto e il più riservato, avendo di mira, da un canto di liberarli dall'imbratto delle ridipinture tenacissime, perchè in gran parte fatte ad olio ed inveterate; dall'altro di conservare scrupolosamente intatto l'affresco originale, a costo di lasciarvi tuttora scorgere le impronte incancellabili dei ritocchi subìti. Al suo pennello infine egli non concedette altra parte che quella di rinnovare quel tanto che si potesse con sicurezza accordare colla parte vecchia, sicchè il lavoro suo avesse a scoprirsi il meno possibile, lasciando delle lacune nelle parti più importanti, nelle quali non si sarebbe potuto porre

mano senza rinnovarle interamente, cosa che non si aveva difficoltà ad ammettere in altri tempi, ma che secondo i criterii più illuminati dell'oggi non si saprebbero altrimenti tollerare.

Mentre possiamo rallegrarci di vedere la chiesa ricondotta al suo antico aspetto, ci rimane solo a deplorare la mancanza del quadro che originariamente stava sull'altare e che doveva essere opera d'epoca anteriore ai freschi. Stando alle indicazioni di alcune *Guide* antiche della città rappresentava il Cristo risorto e doveva essere opera del ferrarese Ercole Grandi (de' Roberti) (1). Rimosso da oltre un secolo da quel posto passò in casa Ercolani e di là probabilmente in Inghilterra.

II.

Veniamo ora ad esaminare partitamente le pregevoli pitture a fresco, seguendo l'ordine cronologico delle storie che vi sono rappresentate. In esse gli autori si attennero al racconto della leggenda di Santa Cecilia con quella interpretazione semplice ed ingenua che costituisce gran parte dell'attrattiva della pittura storica del loro tempo.

Incominciando col primo quadro a destra dell'altare, vi si trova rappresentato lo Sposalizio della Santa col giovane Valeriano. Per ispiegarci il modo con cui l'artista volle qui rendere il soggetto, è necessario

(1) *Pittore antico sullo stile del Mantegna,* come dice una Guida del 1776; verosimilmente dunque lo stesso che aveva fatto le preziose predelle che si trovano presentemente nella Galleria di Dresda, provenienti dalla segrestia di S. Giovanni in Monte a Bologna.

rammentare che la giovane Santa (nata di famiglia romana verso il principio del terzo secolo) aveva fatto voto, come viene riferito, di conservare immacolata la sua verginità, dedicandosi tutta alla vita contemplativa, ed in ispecie ad accordare il suono del canto con quello degli istrumenti. Ferma nel suo proposito, non fu se non per ottemperare al desiderio dei suoi genitori ch'essa acconsentì alle sue nozze con Valeriano, giovane di distinta famiglia, ma pagano. Nel quadro dunque noi vediamo appunto gli sposi cogli amici rispettivi in presenza del sacerdote nel momento dello scambio degli anelli. (V. Tav. XXX). La sposa stende bensì la mano verso il gentile consorte per riceverne l'anello; ma l'animo di lei vi è alieno e ben lo dimostra all'atteggiamento e all'espressione del viso mestamente apatico. Tale la volle dipingere il Francia nella prima storia per mostrarsi fedele allo spirito del racconto. La composizione consta di sole dieci figure in proporzione di circa tre quarti del naturale, raccolte sullo stesso piano sotto un' ampia arcata in mezzo all'aperta campagna. Per purezza di disegno e bellezza di forme è certamente la parte più eminente in tutto codesto ciclo pittorico. Dalle teste graziosamente tondeggianti spira l'aurea soavità di sentimento peculiare di quell'egregio artista. Talvolta hanno un aria così spiccatamente personale da aversi a ritenere per effigi ritratte dal naturale; tale, per esempio, la bellissima donna signorilmente vestita che vedesi di profilo alla destra della sposa, figura fredda nell'espressione bensì, ma di un' eleganza di forme meravigliosa.

Ben manifesto apparisce l' argomento del secondo scomparto. È la conversione di Valeriano al Cristia-

FOTOTIP. A. DEMARCHI - MILANO

F. FRANCIA: SPOSALIZIO DI S. CECILIA - BOLOGNA.

nesimo. Egli se ne sta inginocchiato devotamente davanti a Papa Urbano nel momento che gli fa la sua professione di fede davanti alle pagine del Vangelo, presentate da un sacerdote ritto nel mezzo della scena. Dietro al Pontefice seduto stanno quattro ecclesiastici, fra i quali si distingue un giovane cardinale d'aspetto finamente individuale; dal lato opposto un gruppo di poverelli con un pellegrino, che assistono pure al solenne rito; a maggiore distanza poi entro il vago paesaggio che forma il fondo del quadro, alcune macchiette d'uomini a piedi e a cavallo ingegnosamente disposte. Finalmente egli è in detto dipinto che si scorge sopra un' altura, a destra di chi osserva, un edificio a guisa di castello o di villa, sul cui arco d' ingresso venne fatto al Cavenaghi di scoprire un cartello, dove sta segnato a piccole ma chiare cifre l'anno 1506.

L'autore è Lorenzo Costa, ferrarese, del quale non esitiamo a dire che se è secondo al Francia per bellezza di forme e nobiltà di stile, lo supera invece nelle qualità dello spirito e dell'immaginazione. Nella sua composizione infatti avvi maggiore varietà di linee e di motivi, e si manifesta un senso assai fino dell'effetto pittorico, ch'egli raggiunge dando un largo campo all'elemento del paesaggio col favorito sfondo di larga valle solcata dal serpeggiante fiume, e cosparsa di casupole, d'alberi e di graziose macchiette. Sorprendente è inoltre la forza e la succosità del colorito, che per essere in pittura a fresco non potrebbe essere maggiore; tanto da suscitare anche oggidì l'ammirazione degli artisti.

Nel terzo quadro vediamo papa Urbano assistito da alcuni sacerdoti consacrare il neofito Valeriano con

le acque battesimali in riva ad un ruscello. A sinistra un palafreniere che sonnecchia seduto presso un cavallo sellato; dal lato opposto due giovani, forse amici di Valeriano, stanno spettatori. A notevole distanza nel paesaggio piacque poi al pittore d'introdurre una macchietta felicemente concepita: è la Santa in candida veste come in altri scomparti, procedente a rapidi passi in compagnia di altra donna più attempata e preceduta da un cagnolino. È opera attribuita ragionevolmente a Cesare Tamaroccio, pittore del resto poco conosciuto, ma che viene ad essere identificato dall'esistenza di altra opera segnata del suo nome, e della quale discorreremo a suo luogo.

Nè maggiormente divulgato è il nome dell'artista del dipinto seguente, vale a dire di Giovanni Maria Chiodarolo, uno scolaro, a quanto si vede, non ispregievole del Costa. Interpretando egli in senso poetico la leggenda, vi rappresentò Cecilia e Valeriano, entrambi inginocchiati, mentre l'Angelo confortatore della Santa, librandosi sulle ali, viene a deporre sul capo di ciascun di loro una candida ghirlanda di rose. È un gruppo codesto dei più belli che veggansi in tutta la cappella, in grazia dell'aurea purezza ed austerità d'espressione che vi traspare. Simultaneamente sonvi rappresentati a certa distanza gli sposi suddetti in colloquio con Tiburzio fratello di lui, il quale viene pure convertito al Cristianesimo. La parte concernente il paesaggio è in cattivo stato pei diversi danni patiti per l'addietro, e così pure le macchiette sparse nello sfondo (1).

(1) La lacuna di forma regolare che scorgesi al basso corrisponde alla traccia di una porta che quivi esisteva ab antico e che venne posteriormente murata.

L'ultima composizione delle pareti è di Amico Aspertini, e ci presenta in ricchi ed isvariati gruppi la scena della decapitazione subìta dai martiri Tiburzio e Valeriano.

Vi fa riscontro sulla parete di faccia, per mano dello stesso, la Deposizione nel sepolcro dei detti Martiri; quadro già tanto offuscato da sembrare quasi perduto, finchè all'ultimo ristauratore riescì di richiamare a vita gran parte dell'originale, nel quale si scorgono soltanto ora in modo distinto certi ingegnosi ghiribizzi del fantastico pittore, quali una parete a vivacissimi colori nel gusto di quelle degli antichi encausti romani, dipinta sullo sfondo di una cassa, e un paesaggio da un canto, nel quale egli ebbe di mira evidentemente di rappresentare il Castel S. Angelo di Roma, coronato dalla figura dell'Arcangelo ad ali spiegate, e congiunto alla riva opposta per mezzo del noto ponte, verso il quale vedesi avviata una cavalcata di cardinali.

Ricomparisce Santa Cecilia quale protagonista nel settimo quadro, eseguito, come dimostreremo più avanti, da nessun altro pittore se non dal sunnominato Chiodarolo. La vediamo ritta in piedi nel mezzo opporre con calma serena i suoi argomenti di fede al prefetto Almachio, che vorrebbe indurla ad adorare i falsi Dei, effigiati sotto l'immagine di due idoli posti dietro il di lui seggio. Stanno ad ascoltare d'ambo i lati guardie e sacerdoti pagani. Nel fondo un bel paesaggio che rammenta assai quelli del Costa (1).

(1) In galleria degli Uffizi a Firenze vedesi uno schizzo a penna, già attribuito a Filippino Lippi, che si qualifica evidentemente per un primo pensiero del Chiodarolo di detta composizione un po' modificata nel dipinto (n. 166). In questa parte per una sgraziata locale condizione del muro si sono riprodotte le emanazioni nitrose.

Il Tamaroccio vi fece seguito illustrando i martirii della Santa, condannata dapprima nel bagno dell'olio bollente, dipoi sottoposta alla scure sterminatrice di un manigoldo. Benchè l'autore vi si riveli disegnatore non molto corretto, pure non gli fanno difetto i motivi graziosi e la purezza dell'espressione, la quale trasparisce in modo assai attraente dal volto soave della Martire. E invero il racconto della leggenda favorisce l'artista, poichè, come si vede, la Santa non sente punto gli strazii del martirio, essendochè l'ardore della fiamma per lei si converte miracolosamente in deliziose rugiade; onde il giudice avuta la relazione del miracolo manda un carnefice per troncarle il capo nel bagno (1).

Nel penultimo scompartimento il Costa ebbe a rappresentare la Santa in un momento anteriore della sua vita, vale a dire, quando essa dispensa le proprie ricchezze ai poverelli, assistita da Papa Urbano. Vedonsi i mendichi accostarsi a lei in atti di delicata riverenza (gruppi di donne con bambini assai artisticamente concepiti); ai lati alcune figure di ecclesiastici e di cavalieri. Il fondo offre un paesaggio pittorescamente accidentato ed animato da ben trovate macchiette.

Finalmente il decimo quadro rappresenta, per mano del Francia, la Deposizione della Santa nel sepolcro.

(1) Questo quadro prima del recente ristauro, vedevasi alquanto danneggiato dalle acque che scendevano dalle fessure della finestra sovrapposta. Ora si vede distintamente tutta la parte, dove non era intaccato l'intonaco del colore originale. Rimane quasi tutto cancellato il viso di un uomo a destra, per graffiature inflittegli probabilmente per mezzo delle bajonette; sciupata pure la figura di un servo che porta legna da attizzare il fuoco.

Bella di verginale candore giace la giovine Martire, le mani incrociate sul petto, la fronte cinta di rose, distesa sul lino funereo tenuto sospeso da due uomini. Il Papa circondato dai chierici le impartisce l'estrema benedizione, mentre dall'opposto lato stanno le amiche che ne piangono la perdita ed un giovane di soavi fattezze con un cero acceso. Ha sofferto più dell'altro quadro dello stesso autore, e non presenta la stessa accuratezza e perfezione di esecuzione, tanto da indurre di leggieri alla congettura che fosse stato compito quest'ultimo da altro degli scolari che presero parte alla decorazione della cappella.

III.

Se ci volgiamo ora a stabilire dei confronti fra gli artisti che in proficua gara concorsero alla decorazione della cappella di Santa Cecilia, e a ricercare le relazioni fra di loro intercedenti, ci si presenta a prima giunta la domanda a quale dei due maestri principali, il Francia e il Costa, sia da ascrivere la complessiva direzione dell'impresa. Documenti storici da recarci una risposta in proposito crediamo non esistano; ma se si riflette che Francesco Raibolini era bolognese e ch'egli godeva fra i suoi concittadini di una grande reputazione, come si ha luogo a conoscere dagli elogi che fanno di lui e poeti prosatori contemporanei, riesce plausibile il fatto ch'egli fosse stato l'artista eletto a stabilire il piano generale del lavoro e la divisione di esso fra i diversi esecutori (1).

(1) Fra le varie testimonianze onorifiche tributate al Francia da' suoi contemporanei merita di essere notata particolarmente quella che tro-

Se non che, ciò pure ammesso, è notevole d' altra parte l' influenza preponderante del Costa, manifestantesi nei dipinti di detta chiesa non meno che nella pittura in genere fiorente a quel tempo in Bologna. Il Costa infatti, nato, come si può rettamente presumere, verso il 1460, ebbe a sentirsi chiamato già nell'età di poco oltre i 20 anni a compiere opere importanti in quella città per incarico di Giovanni II Bentivoglio, il quale aveva consacrata nel 1486 al suo patrono San Giovanni Evangelista la nota cappella di San Giacomo Maggiore, ornata tuttodì di pitture sulla tela e a fresco dal sullodato Costa. Tutto induce a ritenere che in quegli anni il Francia attendesse essenzialmente alla sua professione originaria, ch' era quella dell' orefice, e mentre rimane chiarito che il Costa teneva il primato nella pittura, non è difficile riconoscere nelle opere che si qualificano per le prime in cui il Raibolini si fosse esercitato col pennello, una più stretta attinenza alla maniera del maestro ferrarese. Tale si presenta la preziosa sua tavoletta con Cristo crocifisso messo in mezzo da San Giovanni e da San Girolamo, appartenente alla Biblioteca dell'Archiginnasio

vasi nella *Bononia illustrata* di Nicolò Burzio da Parma, stampata a Bologna nel 1494. Ivi, dove sono citati gli uomini insigni che in quel tempo illustravano la città, è dedicato al Francia il seguente paragrafo: *Ex me etiam Fabri, Aurifices, Sculptores atque Pictores nominandissimi, inter quos unus omnium est mihi clarissimus Franciscus Francia nuncupatus: cui in sculptura Phidias et Praxiteles si viverent palmam cederent; in pictura similiter Parrhasius, Zeusis et Apollodorus ab eo in certamine superatos profiterentur. Quinimmo et ipse Apelles, qui omnes prius atque futuros (teste Plinio) superavit, hoc idem non abnegaret. Hic profecto ingegnosus, affabilis, decorus: et gravitate morum exornatus.*

Fra i poeti troviamo Girolamo Casio, Giov. Filoteo Achillini ed altri che vanno decantando ed esaltando l'egregio artista.

a Bologna; tale certa sua Madonnina accuratamente eseguita pel senatore bolognese Bartolomeo Bianchini, ora appartenente alla r. Galleria di Berlino (1), non che altre che vennero di seguito. Avvi anzi motivo a credere che il Francia mantenesse anche più tardi le relazioni di amicizia col Costa, e si valesse del suo ajuto per ammaestrare la nuova generazione di pittori che sorgeva intorno a lui. Sono importanti in proposito certi documenti pubblicati dal Malvasia nella sua *Felsina Pittrice*, laddove parla di Timoteo Vite venuto da Urbino per imparare l'arte a Bologna. Da essi si riconosce che il Francia fin dal 1490 teneva una specie di scuola o bottega, dove venivano educati i giovani a loro scelta a quel ramo dell'arte pel quale si sentivano maggiormente inclinati (2). Che egli in siffatta impresa fosse coadiuvato da altri artisti, è cosa troppo naturale, quando si consideri come il Francia stesso dovesse essere occupato in molteplici faccende nella sua qualità di coniatore — e come tale direttore della Zecca dei Bentivoglio — di orefice e di pittore nel tempo stesso; laonde non è a ritenersi improbabile che avesse affidato al Costa la direzione della scuola di pittura, tanto più che il carattere degli artisti

(1) Vi si legge il distico seguente:

Bartolomei sumptu Bianchini maxima matrum
Hic vivit manibus Francia picta tuis.

(2) Vedi Malvasia, *Felsina Pittrice*, vol. 1, pag. 55, dove l'autore riferisce alcune note scritte dal Francia stesso, nel modo seguente, sotto il 1490: *A dì 8 luglio: Timoteo Vite da Urbino preso in nostra bottega il primo anno senza niente, il secondo a rasone di sedesi fiorini a ogni trimestre, e il terzo e altri seguenti a fattura e in sua libertà l'andare e lo stare così d'accordo.* Sotto il 1491: *A dì 2 settembre: Fatti i conti e saldato con Timoteo Vite di comune concordia, vole fare il pictore e però posto su lo salone co' gli altri discepoli.*

che ne uscirono giungerebbe a conferma di tale congettura, come già abbiamo accennato.

Il Costa poi lo troviamo associato altre volte in opera di pittura col Francia e precisamente ancora per la famiglia dominante dei Bentivoglio, essendo stati entrambi chiamati a decorare di freschi il loro palazzo (distrutto poi per furia di popolo nel Maggio del 1507) mentre li vediamo pure occupati entrambi verso il 1499 nell'opera dell'altar maggiore della chiesa della Misericordia, per commissione di Antonio Galeazzo Bentivoglio, figlio di Giovanni II (1).

Che il Costa possedesse le qualità opportune da costituire un egregio maestro di pittura, non avvi luogo a dubitarne; tutto dedito a tale arte fin da' suoi anni giovanili, stette stabilmente a Bologna fino al 1509, dove molte tavole da altare da lui condotte a compimento fanno fede delle sue facoltà non comuni di espressivo e poetico artista. In quell'anno è noto essere egli stato chiamato a Mantova dal Marchese Gianfrancesco Gonzaga e avervi occupato il posto primario fra i pittori, finchè sopraggiunse ad oscurare la sua fama il romano Giulio Pippi, artista di nuovi e più vasti concetti, esecutore di grandiose imprese, comecchè di mente assai più volgare e di gusto più corrotto. A

(1) Il Francia vi aveva eseguita la parte principale, v. a. d. la bella tavola dell'Adorazione dei Pastori, contenente i ritratti del committente e del poeta Girolamo Casio, tavola conservata oggidì nella R. Pinacoteca di Bologna; il Costa invece la predella (un' Adorazione dei Magi con vago fondo di paese, passata nella R. Galleria di Brera), e tre tavole formanti la cimasa della pala, tuttora conservate al loro posto originario. Queste dalle Guide generalmente sono attribuite al Francia, ma di certo erroneamente, mentre il fare del Costa vi si vede bene impresso. Vi sono rappresentati: nel mezzo un Cristo benedicente, ai lati la Vergine e l'Angelo annunciante, di soave espressione.

Mantova stessa, com'è egualmente noto, finì il Costa i suoi giorni in età di 75 anni.

Come si disse adunque, gli è massime lo spirito del Costa quello che rivive nell'opera della chiesa di Santa Cecilia, e per la parte ch'egli v'ebbe direttamente e per quella de' suoi contemporanei e seguaci.

Oltre al nome del Francia vi è ben noto quello di Amico Aspertini (nato circa l'anno 1475, morto non prima de 1552), famigerato fino dai suoi tempi pel carattere fantastico e stravagante (1). Dotato d'ingegno naturale e di vena abbondante, si distingue fra gli altri per certi suoi tipi di figure alquanto tozze e a teste tondeggianti, non che pel succoso colorito e per la compiacenza straordinaria ad arricchire i suoi quadri d'infiniti accessorii.

È quanto si può ben osservare in un curioso suo tavolone quadrato conservato nella Pinacoteca di Bo-

(1) Ebbe un fratello per nome Guido, pure pittore. Il poeta contemporaneo Giov. Filoteo Achillini li decanta nel suo Viridario coi seguenti versi:

« Non taccio Guido, benchè morte acerba
Cel tolse quando sua virtù fioriva,
Come tempesta che ruina l'herba,
Talchè il villan del seme e frutto priva;
Ma la seconda vita si riserba,
Che Guido la Lucrezia morta avviva:
O bell'error che 'l Galeazzo finto
Spesso pel ver si honora ed è dipinto.
« Amico suo fratel con tratti e botte
Tutto il campo empie con le sue anticaglie
Retratte dentro a le romane grotte,
Bizar più che rovescio di medaglie;
E benchè giovin sia fa cose dotte
Che cogli antichi alcun vuol che si agguaglie
Un altra laude sua non preterisco,
De la prestezza del pennel stupisco. »

logna, tutto che in cattivo stato, dal pittore qualificato per suo saggio iniziale. *(Amyci pictoris tirocinium)* (1).

Ma dove egli riescì più felicemente gli è nelle composizioni di piccole dimensioni, come si vede di fatto in una sua predella nella Galleria del palazzo Strozzi a Ferrara, divisa in quattro parti, nelle quali sono rappresentate la Visitazione, la Natività, la Presentazione e lo Sposalizio; quadretti oltremodo gustosi e piacenti per la grazia ch' egli seppe imprimere alle figure, e pel tono profondo ed armonico del colorito.

Della sua abilità come disegnatore fanno testimonianza parecchi studii conservati nel riparto dei disegni in Galleria degli Uffizi a Firenze. Notevole fra altri come esempio di arte decorativa vi è uno schizzo a penna, inteso evidentemente come studio per un arazzo. Contiene una medaglia nel centro dov'è rappresentato il Giudizio di Paride, entro un festone di frutti, circondato di grottesche, le quali alla loro volta sono inquadrate da ornati bordi. L'autore vi si distingue

(1) Rappresenta la Madonna in adorazione del divino Bambino con sei Santi e due devoti ai lati: superiormente un trono ornato di bassorilievi e sul quale stanno quattro Angeli.

Nella stessa Pinacoteca vedesi al n. 9 una tavola rappresentante l'Adorazione dei Magi, attribuita quivi al fratello Guido. Vi è aggiunto nel catalogo del def. Cav. Giordani: «fioriva verso il 1550», sbaglio madornale che non si dovrebbe porre in mostra in una pubblica Galleria, quando l'opera stessa si presenta da sè come tale che corrisponde allo stile dei primi del secolo XVI. Del resto, basterebbe osservare che la pubblicazione del Viridario dell'Achillini risale all'anno 1513, e che in esso egli parla di Guido come di pittore già morto. — Quanto al quadro suddetto, se si tiene conto del suo colorito vigoroso, del genere dei tipi che vi si presentano, ed in ispecie delle particolarità del disegno, si è indotti a crederlo non d'altri che di Amico Aspertini. In tal caso apparterrebbe certo alle sue opere migliori e più finamente eseguite. Si noti ch'esso ben s'accorda con una tavola dell'Adorazione dei pastori nella R. Galleria di Berlino, segnata *Amicus bononiensis faciebat*. — Lo scolaro dal Costa vi è ben palese.

per lo spirito e per la scioltezza del tratto non che per la facoltà di disporre acconciamente le singole parti.

Delle facciate da lui dipinte a Bologna, a detta del Vasari, (che alquanto sprezzante verso di lui, soggiunge, non esservi nè chiesa nè strada in Bologna che non abbia qualche imbratto di mano sua) non rimane più nulla. Bensì vedesi sopra il portale destro della facciata di San Petronio un'opera di scultura rappresentante il Cristo morto, sorretto da Nicodemo, che ci attesta essere l'Aspertini stato pure discreto scultore (1).

Assai meno noto è il nome di Tamaroccio; tanto che anzi molti inclinarono a ritenerlo immaginario (tuttochè citato dal Lamo), credendo di poter attribuire i suoi due scomparti nella chiesa di Santa Cecilia a Giacomo, figlio di Francesco Francia. Se non che il dubbio, se pure vi poteva essere, rimane interamente sciolto oggidì, da che venne scoperta dal comm. Giuseppe Bertini in Milano fino dall'anno 1874 una tavoletta, ora visibile nel Museo Poldi Pezzoli, la quale presentandosi a prima giunta come fattura di stile affatto costesco, ripulita dal Cavenaghi rivelò chiaramente impresso sul lembo del manto della Vergine il nome: *Cesar Tamarocius*. Rappresenta il Bambino Gesù seduto sul ginocchio destro della divina Madre, e il San Giovannino dal lato opposto che gli fa omaggio incrociando le mani sul petto. In detto quadro come abbiamo accennato, si nota una diretta derivazione dal Costa, ed i caratteri originarii che vi sono tornati alla luce non meno di quelli dei

(1) Dalle *Memorie di Belle Arti*, del GUALANDI, si ricava che tale opera gli fu allogata nel 1526.

dipinti della cappella di Santa Cecilia trovano un perfetto riscontro nelle due storie già descritte come creazioni del Tamaroccio (1). Con Giacomo Francia, il quale a quel tempo doveva essere sempre giovane assai, egli non può essere in alcun modo scambiato.

Più simpatico artista finalmente è Giov. Maria Chiodarolo, del quale d'altronde non conoscesi alcuna opera segnata colla firma del suo nome. Pigliandolo quale ce l' ha trasmesso una tradizione antica, vi riconosciamo un degno scolaro di Lorenzo Costa, nè possiamo trattenerci dal negare il torto fattogli dagli scrittori vecchi, che tutti, uno di seguito all'altro, vollero defraudarlo della paternità di uno dei quadri murali di Santa Cecilia, vale a dire, di quello dove si vede la Santa al cospetto del prefetto Almachio, il quale per l'addietro veniva attribuito all'Aspertini. A quale epoca risalga siffatta attribuzione non lo sappiamo: certo si è ch'essa non regge alla forza di un critico esame, tanto più dopo il compimento del recente ristauro che permette di leggere in ciascuno dei dipinti il carattere proprio del relativo autore, e in quello in questione quindi ci fa ravvisare con sicurezza la mano del Chiodarolo, pittore, come si vede, più normale e più castigato nelle sue figure che non l'Aspertini, meno vago di accessorii e di fantasticherie e più strettamente di lui legato al fare del Costa.

(1) È bensì vero che nei suoi freschi egli rammenta non meno il Francia che il Costa; ma il sentimento delle forme, certi suoi tratti peculiari (come le fronti alte e sporgenti, il disegno meschinetto delle estremità, una formazione particolare dell'orecchio alquanto grossolano) si ravvisano identici nei freschi e nella tavola. Si osservi infine la figura a mani giunte ritta presso Santa Cecilia nel bagno bollente, e vi si troverà un tipo assai affine a quello della Madonna Poldi.

Così si viene a stabilire che a ciascuno dei cinque pittori fosse stata assegnata una parte eguale di lavoro nella chiesa di Santa Cecilia, vale a dire due posti, l'uno dirimpetto all'altro. Quelli del Chiodarolo certamente non mancano di pregio, e ci fanno deplorare la perdita di altri suoi dipinti ch' egli ebbe ad eseguire in compagnia del suo antesignano, il Costa, e di Amico Aspertini nel palazzino detto della Viola, già casino di delizie dei Bentivoglio, ora annesso al R. Giardino botanico in Bologna. Altre opere di lui non vengono indicate all'infuori di una tavola d'altare nella chiesa dei Santi Vitale e Agricola, rappresentante il Presepio con due Santi pellegrini ai lati, creazione debole ad ogni modo e che se è veramente del Chiodarolo non darebbe delle sue facoltà artistiche un concetto molto favorevole (1).

Fra i dipinti in Santa Cecilia invece abbiamo osservato che si distingue per severità e purezza il quadro suo dell'Incoronazione degli Sposi; rispetto al quale non è priva d'interesse la circostanza già avvertita dal conte Gozzadini, avere cioè il celebre Domenichino riprodotto

(1) L'autore vi si mostra ad ogni modo seguace del Costa, ma alquanto rozzo. Rigido e mancante di finezza il disegno, il colorito presenta certe crudezze e dei toni particolari di verde, di rosso e di turchino che hanno analogia con quelli di Innocenzo da Imola. Notiamo in proposito che l'imolese Francucci decorò pure di suoi freschi la palazzina della Viola, e che anzi essi vi sono i soli tuttora conservati, mentre che gli altri o furono imbiancati o intieramente distrutti. (Veggasi la descrizione particolareggiata dei freschi della Viola nella citata opera del conte Giovanni Gozzadini, a pag. 146, nota 1).

Non crediamo dover noverare fra le opere del Chiodarolo certa tavola attribuitagli, se non erriamo, gratuitamente nella Pinacoteca bolognese (al n. 60 del Catalogo) e rappresentante la Natività con San Giuseppe e la Madonna in adorazione; nel fondo un paesaggio chiaro ed arioso. Non ne diremo altro, se non che vi è tanto decisa l'impronta del Costa, che anzichè d'altri vorremmo ritenerla di lui stesso.

nell'essenziale con forme sue proprie tale composizione, in una lunetta della cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi a Roma. Che se si volesse stabilire un confronto fra i modi di rappresentare lo stesso argomento di due autori i quali vissero alla distanza di un secolo l'uno dall'altro, ciascuno riconoscerebbe, crediamo, nel primo il pregio principale del concetto serio ed elevato rivelantesi attraverso le forme sempre rigide ed imperfette, nel secondo quello dell'animo ingenuo e gentile, in mezzo ad un secolo di tendenza artificiosa e barocca.

La chiesa di Santa Cecilia adunque, come accennammo, si presenta oggidì come una vera galleria di pittura della scuola prosperata in Bologna nei più bei tempi dell'arte, auspici due valenti artisti, quali furono il Francia ed il Costa. Rispetto a questi vuolsi conchiudere, le loro relazioni reciproche essere state, come quelle di amici intenti a giovarsi e ad ammaestrarsi reciprocamente, primeggiando l'uno in genere per la finezza e la nobiltà dello stile, l'altro per le doti più spiccate del pittore per eccellenza, onde egli viene a qualificarsi come il vero caposcuola dei pittori sorti a Bologna durante la sua dimora di oltre due decennii in quella città, come ben dimostrano le pitture tuttora sparse per quelle chiese ed in ispecie i freschi della chiesuola di Santa Cecilia (1).

Quanto a quest'ultimo monumento non esitiamo ad asserire che merita particolare considerazione non solo

(1) Partito il Costa per Mantova, pare che la scuola si accostasse interamente al Raibolini. Lo dimostrano infatti le opere dei di lui figli Giacomo e Giulio, di Jacopo de' Boaterii (di cui tuttavia non si conosce finora se non un quadro solo, segnato, in Galleria Pitti), e di altri di ignoto nome.

come sintesi importante delle produzioni dell' arte locale e come grato esempio della pura arte italiana in genere, ma ben anco come la prima e trionfale testimonianza di un ristauro pittorico condotto in armonia ai giusti criteri che debbono dirigere i lavori di tal fatta, vale a dire, di un lavoro che lungi dall' essere come in casi pur troppo frequenti, una ridipintura dell'antico, si arresta, grazie all' intelligenza e al tatto singolare dell' esecutore, entro i limiti di un ripristinamento dell' originale.